
MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07195 599 1









BERTHOLD DAMCKE

ÉTUDE BIOGRAPHIQUE ET MUSICALE

DU MÊME AUTEUR

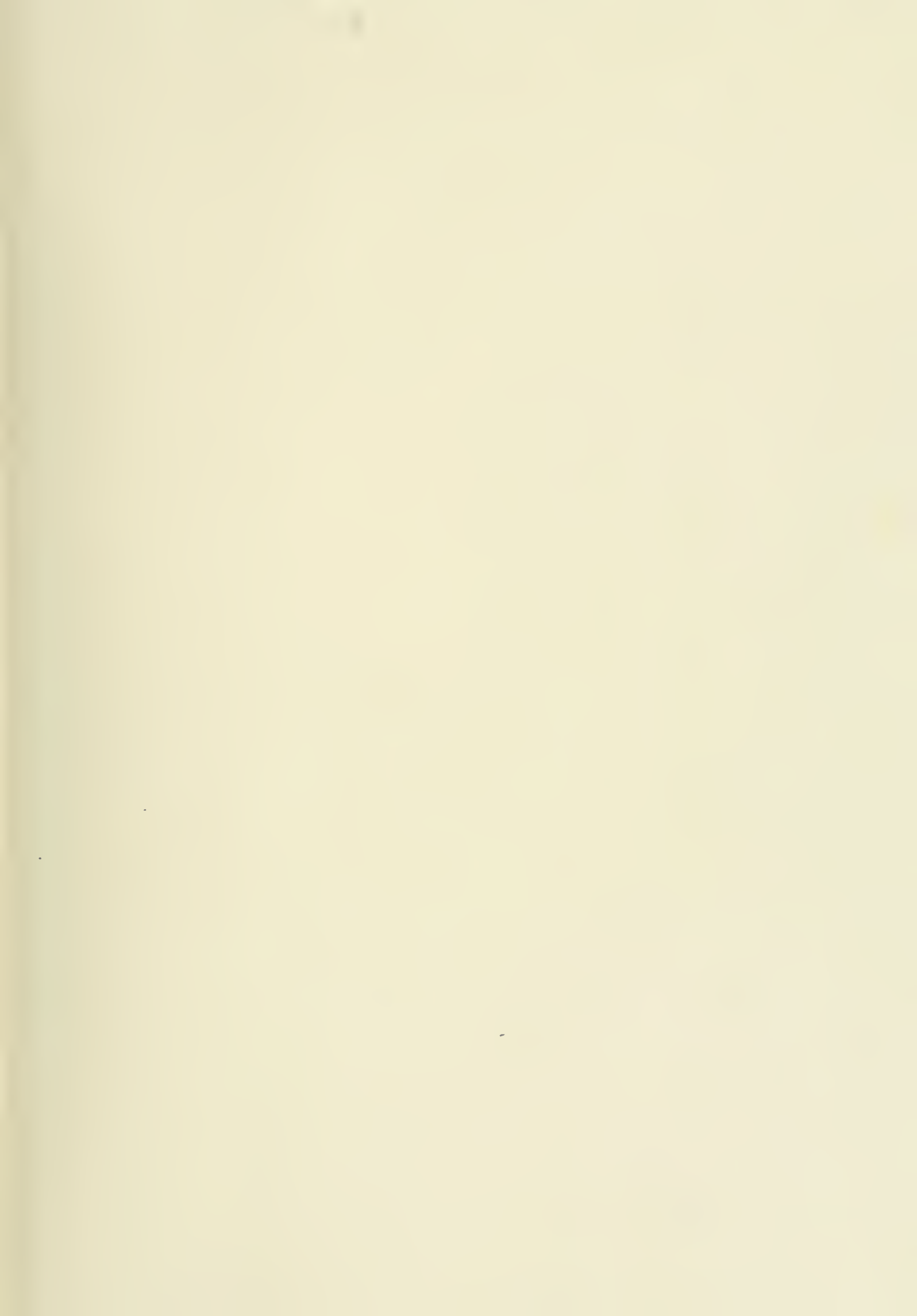
BERTHOLD DAMCKE

IL A ÉTÉ TIRÉ DE CET OUVRAGE :

350	exemplaires	numérotés	sur papier de Hollande
6	—	—	sur papier du Japon
1	—	—	sur peau de vélin

EXEMPLAIRE SUR HOLLANDE

N° 312





PRINCE ALEXANDRE BIBESCO

BERTHOLD DAMCKE

ÉTUDE BIOGRAPHIQUE ET MUSICALE

The man, that hath no music in himself
Nor is not mov'd with concord of sweet sounds,
Is fit for treasons, stratagems, and spoils...
Let not such man be trusted.

SHAKESPEARE
Merchant of Venice. Acte V, Scène I.



PARIS

ALPHONSE LEMERRE, ÉDITEUR

23-31 PASSAGE CHOISEUL, 23-31

M DCCC XCIV

A MA FEMME

Jessica. — *I am never merry, when I hear sweet music.*
Lorenzo. — *The reason is, your spirits are attentive.*
For, do but note a wild and wanton herd,
Or race of youthful or unhandled colts,
Fetching mad hounds, bellowing and neighing loud,
Which is the hot condition of their blood:
If they but hear perchance a trumpet sound,
Or any air of music touch their ears,
You shall perceive them make a mutual stand,
Their savage eyes turn to a modest gaze,
By the sweet power of music. Therefore the poet
Did feign that Orpheus drew trees, stones and flowds
Since nought so stockisch, hard and full of rage,
But music for the time doth change his nature.
The man that has no music in himself
Nor is not mov'd with concord of sweet sounds,
Is fit for treasons, stratagems, and spoils.
The motions of his spirit are dull as right,
And his affections as dark as Erebus:
Let not such man be trusted.

SHAKESPEARE

The Merchant of Venice. Acte V, Scène I.



LIVRE PREMIER

LA VIE





LIVRE PREMIER

LA VIE

I



ERTHOLD DAMCKE naquit à Hanovre le 6 février 1812. Son père était un petit courtier de la ville. Nous savons peu de choses sur son enfance et sur les premières années de son adolescence; mais l'exactitude scrupuleuse avec laquelle le jeune Berthold, plus tard séparé de ses parents, leur écrivait, les tenait au courant de tous les événements de sa vie; sa sollicitude filiale à veiller sur leurs

besoins, leur bien-être; les explosions de tendresse que l'âge, l'ambition, l'amour-propre satisfait accentuaient, loin de les amortir, tout cela dénotait chez Berthold plus qu'un devoir, un culte; mieux qu'un culte, une reconnaissance profonde et raisonnée pour les bons soins et les services reçus. Évidemment, tous les efforts matériels et moraux du pauvre courtier et de sa femme se concentraient sur ce fils unique; son éducation était très soignée; et la suite a montré qu'à côté de l'instruction musicale, le développement littéraire ne perdait pas ses droits. Berthold manifesta de bonne heure d'étonnantes dispositions pour la musique. A dix ans, il prit des leçons d'harmonie et de basse chiffrée avec un organiste de Hanovre; à partir de treize ans (nous tenons le fait de sa bouche), il n'eut d'autres maîtres que lui-même. « Rien de plus fatigant, ajoutait-il, rien de plus ardu au début, rien de plus décourageant parfois que ce contrôle exercé sur soi par celui-là même qui apprend : c'est un pain amer, mais c'est le pain des forts; c'est la méthode qui forme les professeurs d'école. » Pendant ces studieuses premières années, il vivait en commerce presque exclusif avec Bach; il l'analysait dans ses plus petits détails; il était parvenu à exécuter ses fugues en les transposant couramment dans tous les tons. Nous mentionnons ce détail comme profondément caractéristique, au risque de déflorer un peu le mérite d'une autre grande personnalité musicale. Un certain nombre d'amateurs, de fruits secs de la composition, heureux de briller comme satellites autour des soleils de Wagner et de Liszt, prétextent des sérieuses difficultés que présente la transposition improvisée de Bach, et citeraient l'exemple de Liszt comme unique.

Tout en rendant à l'homme de génie que la postérité surnommera l'Homère des pianistes la justice qui lui est due, il nous semble inutile de le laisser jouir d'un privilège auquel lui-même peut-être ne prétendait point.

II



ERTHOLD DAMCKE, à quatorze ans, était premier violon au Grand-Théâtre de Hanovre; son talent l'appelait aux fonctions de chef d'orchestre; son ambition ne visait guère au delà, et peut-être n'aurait-elle jamais dépassé ce rayon restreint, si un incident n'était survenu, qui devait décider de sa destinée. En 1829, Paganini était à l'apogée de sa gloire; on l'avait déjà appelé d'un bout de l'Europe à l'autre; il traversait le ciel de l'art, pareil à un étourdissant météore qui éclipsait le passé, confondait le présent, défiait l'avenir. Revenant de Vienne, il traversait Berlin; il s'était à peine annoncé à Hanovre; et déjà circulait dans le public de la petite ville « la légende de Paganini ». Quoi d'étonnant à ce que le peuple le plus libre penseur de la terre, mais aussi le peuple qui a produit Hoffmann, se soit plu à entourer d'une auréole surnaturelle celui que la postérité, même refroidie,

appelle toujours un phénomène? Les uns faisaient du violoniste un suppôt du diable. Belzébuth, trouvant sans doute que la terre lui envoyait trop peu d'âmes, et voulant paralyser les entraînements de la foi par les ensorcellements de la musique, s'était incarné dans cet homme et dans son instrument. Ces harmoniques toutes nouvelles, ces gammes chromatiques vertigineuses, ces quintes désespérantes, ces sauts, ces tours de passe-passe sonores, c'était le démon qui les exécutait. D'autres voyaient dans Paganini un réchappé de bagne. L'artiste, après avoir été l'amant d'une riche comtesse italienne, l'aurait poignardée dans un accès de jalousie; une prison perpétuelle avait été sa peine, un violon, son unique compagnon de captivité. Faisant à mauvaise fortune bonne mine, et ne désespérant pas de retrouver des jours meilleurs, le prisonnier ne vivait que pour son instrument; suivant la légende, il y travaillait vingt heures par jour : de là cette perfection inimitable de mécanisme, de là surtout ce jeu lié, cette abondance de nuances nouvelles, cet art de faire chanter les cordes, de multiplier les timbres au moyen d'un timbre unique, absolument inconnus jusque-là. Le jeune Berthold, placé au haut du théâtre, aux dernières galeries, entendait avec ravissement monter vers lui ce *jet* de notes éblouissantes, *jaillissant* d'une source dont le maëstro semblait avoir violé le secret; il n'a jamais, nous disait-il plus tard, retrouvé pareilles sentations qu'avec Liszt, Rubeinstein, Servais. Le surlendemain, le roi mandait Paganini, le priait de faire les honneurs d'un concert auquel il invitait la cour. — « Très volontiers, dit Paganini, seulement vous savez comment je joue; je n'écris jamais que la mélodie; il me faudrait un accompagnateur, et, sous ce rapport, j'ai le droit de

me montrer difficile. — Qu'à cela ne tienne! répliqua le roi. Nous avons, dans l'orchestre, un premier violon, en même temps pianiste, qui promet beaucoup : le jeune Berthold Damcke. Essayez. » Le jour du concert, le jeune protégé du roi se mettait au clavier avec la plus grande aisance. Son accompagnement, *improvisé* sur la mélodie, en suivit tous les caprices sans se dérouter, sans tomber dans les banalités; et au moment du point d'orgue, les doigts du jeune accompagnateur, qui ne voulaient point rester en arrière, trouvèrent une contre-partie si ingénieuse que les applaudissements éclatèrent. Paganini, frappant sur l'épaule de Berthold Damcke : « Mon jeune ami, il y a beaucoup d'avenir en vous. Voulez-vous me suivre? Je fais une tournée dans le Nord. » On devine si Damcke fut flatté et s'il accepta.

III



ANOVRE, désormais, ne suffisait plus à Berthold; de sa petite périgrination dans les pays environnants, il rapportait des projets nouveaux, des visées plus larges; l'éperon de l'émulation, de l'ambition, piquait au vif sa jeune imagination : de brillantes perspectives chatoyaient à ses yeux dans un avenir lointain mais probable. Il ronge son frein

quelques années encore, puis, en 1838, il quitte sa ville natale pour Cassel; de là il va à Marburg, puis à Giessen, où déjà on le distingua beaucoup comme pianiste. Enfin en mai 1835, nous le voyons débarquer à Francfort.

Francfort est la première étape importante du jeune musicien, au début de sa carrière. C'est là que se sont établies ses relations avec Schœlble, Ries et Aloys Schmitt. En quittant Francfort pour assister à un festival composé de six cents exécutants, il fait la connaissance de Schœlble à Heidelberg. Celui-ci, auquel on s'était adressé pour trouver un homme tout à fait capable de diriger une grande solennité musicale à Strasbourg, recommande le jeune Berthold; mais les séances de la société philharmonique strasbourgeoise étant ajournées, le protégé de Schœlble accepte, en attendant, une place de directeur de l'École de musique à Creuznach, place qu'il gardera une ou deux années.

A Creuznach, il entretient une correspondance suivie avec ses amis de Francfort. Il se produit en public pour la fête du roi, avec éclat; il entend chanter ses œuvres par les *Liedertafel* et le *Singverein*. Aux avantages du talent, il paraît que le brillant artiste joignait ceux de la personne, puisque, à la suite d'un concert, un anonyme délicat lui avait fait parvenir son portrait, exécuté pendant qu'il jouait.

La princesse de Wied, femme d'un grand esprit et d'un grand cœur, était une de ses protectrices les plus éclairées et les plus influentes. A Creuznach, il était continuellement invité chez elle. Mais sa recommandation la plus chère, la tutelle musicale sous laquelle il se mettait avec le plus d'orgueil, c'était le grand Ferdinand Ries. Cet élève, cet écho fidèle des pensées de

Beethoven, devenu un maître à son tour, avait sondé l'étoffe du néophyte hanovrien, et vite il en avait reconnu la force et l'épaisseur. Celui-ci, après avoir été apprécié à Francfort par Ries, le retrouvait à Creuznach en train de faire une cure. Ries se prit bientôt de passion pour son jeune ami; il faisait son éloge partout. A un des concerts de Damcke, enchanté de l'interprétation magistrale d'un de ses concertos, il donnait, *ex abrupto,* à son nouvel élève, des variations à improviser sur un thème, nouvelle épreuve dont Damcke se tirait à son grand honneur.

Nul doute que l'intimité de Ferdinand Ries n'ait exercé une influence définitive sur son disciple; nul doute que la pratique quotidienne d'un musicien supérieur, que cette confraternité de deux esprits éminents entre lesquels le grand nom de Beethoven s'interposait sans cesse, n'aient *trempé* l'inspiration de Damcke, en même temps qu'elles fixaient ses doctrines. Nous retrouverons trace de cette influence dans les compositions de sa maturité, dans le caractère viril, voulu, fortement harmonique de ses œuvres. Trente ans après le séjour de Creuznach, en 1867, le plus grand élève de Ries rendait encore un hommage indirect à sa mémoire. Un jour qu'il analysait devant nous la Symphonie en *la,* dans laquelle il voyait un programme (non écrit comme celui de la Pastorale), la description d'une *Noce villageoise,* comme nous nous extasiions sur sa connaissance de tous les détails de ce chef-d'œuvre : « C'est que, voyez-vous, nous dit-il avec un charmant abandon, vous avez affaire à un vieux Beethovenien; mieux que cela : je doute que personne ait connu Beethoven aussi bien que moi, sauf Schumann. » Le fait est que Damcke n'était pas seulement un élo-

quent esthéticien de Beethoven, c'en était le catalogue vivant. Nous en fournirons d'autres preuves frappantes dans la suite de cet ouvrage.

IV



LA somme de travail dépensée par Damcke pendant son séjour à Creuznach était énorme. Outre son travail personnel qui absorbait chacune de ses matinées, les après-midi étaient consacrées aux leçons qui atteignaient le total de trente-huit au bout de chaque semaine, et la journée se terminait par les séances du *Singverein :* tout cela constituait une moyenne de douze à quatorze heures de travail par jour.

Ses petites économies croissant avec ses leçons, il commence à créer cette bibliothèque musicale qui devait devenir si belle, si riche plus tard. Il se fait envoyer les œuvres d'Albrechtsberger, de Kirnberger, des Odes, des partitions des *Passions* de Bach, les quatuors de Mozart. Il y ajoute, en fait de littérature, Gœthe, son poète allemand favori, Schiller, *Gil Blas*. Ce roman est quelque peu étonné de se rencontrer en si bonne compagnie ; à côté de ses terribles voisins, il fait assez piteuse figure. On comprend Plutarque à côté d'Homère sur la table du grand

Beethoven qui, on le sait, avait pour ces auteurs une forte prédilection; mais dans une collection qui n'est pas une encyclopédie, dans une bibliothèque choisie, *Gil Blas* à côté des auteurs de *la Cloche* et de *Faust!* Nous croyons heureusement savoir que Damcke, lui qui a toujours adoré Molière parce qu'il savait y voir autre chose qu'une gaieté folle ou qu'une plate satire, n'étendait pas son admiration à Le Sage, observateur pessimiste, faux parce qu'il ne veut considérer qu'un côté de la vie, surfait en tout cas.

Veut-on savoir comment Damcke occupait ce qu'il appelait modestement ses loisirs? Il s'exerçait à écrire de mémoire des symphonies, et il était parvenu à un tel degré de force dans cette *distraction* d'un nouveau genre, qu'il était capable de transcrire de tête toutes les symphonies de Beethoven, sans qu'il manquât un quart de soupir à n'importe quelle partie.

Ses efforts, son activité, son énorme besoin de s'occuper, de se perfectionner, se révèlent, se résument dans la lettre suivante, adressée à son père, de Creuznach, en réponse à une lettre qu'il en avait reçue.

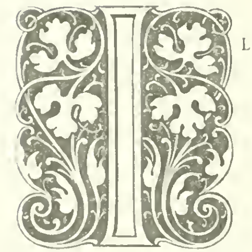
« Il serait de la plus grande utilité, pour mon éducation musicale, que je pusse rester ici. Tu connais mon caractère, la tournure que prend mon existence : par conséquent, sois, je t'en prie, sans inquiétude. Je ne suis ni léger, ni dissolu, et j'aime trop mon art pour consacrer une minute à autre chose. Ma vie actuelle est simple, studieuse; j'avais, en toute conscience, suivi vos conseils avant de les avoir lus; tous les artistes pensent qu'on peut faire de moi quelque chose. Aussi mes efforts tendent-ils toujours à me former; je mets scrupuleusement à profit l'occasion propice, et j'en sens tout le prix. »

Et ailleurs :

« Je vais extraordinairement bien. Je n'ai jamais été si heureux... Ici, je suis beaucoup plus gai qu'à Hanovre; je vis toujours avec mon art. Ce serait une ingratitude envers le ciel de souhaiter qu'il en fût autrement. »

On entend vibrer dans ces premières lettres les deux ressorts principaux qui ont mû l'âme de Damcke durant sa vie entière; une conscience d'une délicatesse qu'on nommerait quasi subtile, si l'on ne craignait de profaner par cette épithète la plus sublime faculté de l'homme; puis cet attachement absorbant, cette sollicitude perpétuelle, presque dévotieuse, qui, descendant des parents au fils unique, remontait en jet plus fort de tendresse poétique de celui-ci à ceux-là.

V



IL raconte à ses parents les péripéties morales qui ont précédé son premier grand concert à Creuznach; sa timidité, ses hésitations; mais sa confiance en Dieu et son talent le sauvent. Il ajoute :

« Il y a huit jours que j'ai inauguré les séances de l'*Union chorale* des femmes, et j'ai moissonné d'amples lauriers. L'*Union chorale* est ce que j'ai de plus cher ici. C'est mon ouvrage, en entier; c'est moi

qui l'ai appelée à la vie, et ma conviction est que moi seul suis capable d'assurer sa durée. Cela exerce la plus grande influence sur mes facultés artistiques; cela me force de composer beaucoup; et les progrès de la société, grâce à mes peines, vont si loin, que nous exécutons la plus belle musique qu'il ait été donné d'entendre ici jusqu'aujourd'hui. Grand sentiment que celui de ma puissance créatrice qui se développe... »

Le meilleur commentaire de la lettre précédente, c'est la suivante que lui adressait à cette époque le savant, l'austère Aloys Schmidt :

« Vos aspirations puissantes, vraiment jeunes, votre sens de ce qui est beau, sérieux; votre tendresse pour le bon, pour le vrai, m'ont rafraîchi l'âme. De pareilles tendances sont rares de nos jours, aussi rares que la grandeur elle-même; elles sont, elles ont toujours été les signes précurseurs des puissantes œuvres. Si les méchants oripeaux mondains ne viennent pas entraver la vigueur de vos efforts, si votre puissance ne sombre pas sous le courant des choses vulgaires, — conditions aujourd'hui indispensables pour se mettre en évidence, — je vous le prédis : vous vous élèverez plus haut; et vous produirez, non des œuvres éphémères comme celles de notre temps, mais quelque chose qui restera... »

Quel stimulant pour Damcke que de pareilles lettres, signées par un pareil maître!

VI

1838.



NE épreuve, bien réelle pour ceux qui ont connu les douceurs de l'amitié, est réservée à Damcke. Au commencement de 1838, Kienitz, son meilleur ami, « un ami paternel » comme il l'appelle, un des personnages les plus marquants de Creuznach, quitte cette ville et part pour la Prusse. Il s'en désole, « mais, dit-il, je ne me laisse pas aller à des déclamations sur la vie, sur les séparations qu'elle amène. Les abeilles ne tirent-elles pas leur miel même du chardon? *Auch aus Disteln holt die Biene ihren Honig!* Je songe au *Wiedersehn!* »

La consolation allait justement apporter son baume au mal. Depuis quelque temps déjà, Damcke se sentait à l'étroit à Creuznach; il méditait un élargissement d'existence, un changement avantageux. Kienitz, qui avait suivi de près les légitimes aspirations de son jeune ami, l'engage à venir à Potsdam. Damcke n'a garde de faire faux bond à l'appel, et bien lui en prend. Kienitz lui crée de nouvelles relations, qui deviennent

bientôt des protections dont il est fier. On l'introduit dans les premières familles de Berlin. Il obtient presque d'emblée la place de directeur de musique de la Société Philharmonique. On est si heureux de l'avoir pu gagner qu'on le laisse complètement libre de fixer la durée du contrat. On n'a qu'une crainte, c'est qu'il ne prolonge pas son séjour. Il s'engage pour deux années : de 1838 à 1840, avec la latitude de renouveler le contrat autant de fois qu'il lui plaira. Ses leçons se multiplient avec ses connaissances. Il accepte la direction de l'*Opernverein,* société composée de personnages du plus grand monde qui veulent exécuter des opéras. D'autres villes offrent l'exemple de réunions similaires : ainsi à Genève les concerts classiques du Conservatoire sont donnés par une société de symphonistes amateurs. La proximité de Potsdam, la création d'un chemin de fer, récemment inauguré, entre Potsdam et la capitale, le mettent à même de se rendre chaque semaine à Berlin, pour y puiser, à la bibliothèque royale, les matériaux de ses leçons publiques de musique. Bref, Damcke n'est plus, ainsi qu'il s'intitule modestement lui-même, le *professeur modeste* de Creuznach, réduit à des moyens mesquins, limité par des ressources insuffisantes sous tous les rapports : il vole enfin, ailes déployées, dans la carrière qu'il rêvait.

VII



OUS trouvons dans la correspondance de notre cher musicien, à la date du 6 décembre 1838, une lettre qui mérite de nous arrêter quelque temps. Outre que la rédaction en est assez paradoxale et curieuse, elle risquerait d'envelopper sa personnalité, sa moralité même, d'un nuage dont notre devoir de biographe veut que nous le dégagions.

On venait de lui annoncer des fiançailles, des mariages.

« Je l'avoue, en apprenant ces histoires de *conjungo,* un sentiment tout opposé s'empare de moi. Quels mariages sont-ce là? Quel en sera le résultat? Où conduiront-ils? Au bonheur? Jamais; du moins au bonheur tel que je l'entends. L'indigence gênerait-elle les rapports conjugaux? bon Dieu! quel amour est-ce là? Pauvres gens! vous vous forgez l'un à l'autre une chaîne indissoluble; ce que vous prenez pour de l'amour s'évanouit bientôt, et vous voilà malheureux. Les calamités extérieures fondent-elles sur vous en ce laps de temps : vous êtes perdus; voici venir dame Habitude, la vieille nourrice, qui exerce finalement ses droits. Elle supplante l'amour, si bien que rien ne

vient plus rompre la monotonie du plat *au jour le jour*. Schiller a dit : « L'homme est fait de choses vulgaires ; » il dit bien vrai. Combien peu parviennent à se délivrer du périodique va-et-vient, de l'éternel retour : *hier-aujourd'hui, — aujourd'hui-hier,* pour satisfaire leurs besoins intellectuels!... »

Gœthe, que Damcke aimait avec passion (*Faust* était son livre de chevet), met un propos exactement semblable dans la bouche de Carlos (acte I, scène 1), du drame de Clavigo. Carlos, le type de l'intrigant froid et ambitieux, détourne Clavigo de reprendre Marie :

« Les femmes se ressemblent toutes... Il me semble pourtant qu'on ne vit qu'une fois sur cette terre ; qu'on n'a qu'une fois ces forces, ces perspectives ; quiconque n'en fait pas le meilleur usage, quiconque ne donne pas à ses facultés toute l'extension possible, celui-là est un fou. Et se marier! se marier juste au moment où la vie doit prendre son premier essor! s'établir, se limiter, lorsqu'on n'a pas derrière soi la moitié du pays parcouru, lorsqu'on n'en est pas à la moitié de ses conquêtes! Tu l'aimais : rien de plus naturel ; tu lui as promis la noce : folie!... Quand tu seras un homme fait, quand tu auras atteint ton but, il sera alors grandement temps de te chercher, pour couronner et consolider ton bonheur, une alliance avec une famille considérable et fortunée... Vois, tout change dans la nature ; pourquoi nos passions seraient-elles immuables? »

On ne peut se défendre d'un mouvement de surprise à la lecture de ce passage dont le précédent se ressent fortement, au point de paraître, à première inspection, un écho des théories de Carlos. Damcke, qui professait une haute admiration pour Gœthe, qui l'appelait le plus grand poète de l'Allemagne,

poussait-il le fanatisme jusqu'à pratiquer ses préceptes et à s'incarner en l'un de ses personnages? Cette tirade découragée, amère presque, contre le mariage, aurait-elle par hasard servi de justification à sa conduite d'alors, de masque à ses entraînements? Quiconque a connu Damcke, quiconque a reçu ses confidences, est remonté avec lui dans son passé, ne saurait s'arrêter à une pareille explication. Il est, par bonheur, facile de sonder plus avant. Damcke aimait Gœthe; mais il adorait la musique. Son art l'absorbait, consumait toutes ses facultés vives, centre magnétique qui attirait tout et dont tout repartait. Quand il avait entendu une symphonie, dirigé un concert, terminé une composition, il se repliait sur lui-même, et, se plaçant devant sa conscience comme devant un juge sévère, inexorable, il lui rendait, presque jour par jour, ses comptes. La tête bouillait de sensations ardentes, d'aspirations croissantes, inassouvies; mais la raison intervenait et posait l'écluse devant les débordements d'imagination et de sensibilité dont une nature aussi ardente que la sienne était éminemment susceptible. Semblable au cavalier qui a maté sa monture pour lui imprimer plus d'élan, il contenait, concentrait, renforçait cette flamme intime qui l'a toujours dévoré; mais il aurait eu horreur de la traîner le long des sentiers vulgaires ou de la noircir à des contacts équivoques. Le trop-plein, et il en avait beaucoup, s'épanchait sur ses parents, ses amis; ceux de ses élèves qui sont devenus ses amis, s'en sont souvent aperçus. C'est là ce qui donne tant d'originalité à la physionomie de Damcke. S'il a été si grand artiste, ce n'est pas seulement parce qu'il a beaucoup lu, beaucoup entendu, énormément étudié et réfléchi; c'est avant tout parce qu'il a senti avec le plus *pur* de son âme, et que son oreille

(qu'on nous pardonne cette comparaison) s'*approchait* de la musique dans l'état de béatitude du prêtre s'approchant de l'hostie.

Le lecteur comprendra, nous l'espérons, que nous ayons insisté sur cet épisode. Malgré ses inconvénients, nous n'avons pas hésité à traduire ce passage de la correspondance, qui, bien interprété, place la figure de notre artiste dans son vrai jour. Encore que nous sortions un peu du cadre de ce premier livre, dont l'objet est plutôt de raconter que de peindre, nous devions nous appesantir sur ce qui est aussi un événement, puisque l'analyse de cette lettre nous explique pourquoi Damcke, si bien organisé d'ailleurs pour la vie de famille, ne s'est marié qu'à quarante ans passés. Il n'y avait là-dessous ni scepticisme précoce, ni immoralité : Damcke voulait vivre uniquement avec son art.

VIII



CTIVITÉ et jouissance sont synonymes! » s'écriait notre jeune Damcke, avec la ferveur d'une âme électrisée de vingt-huit ans. Le développement de son talent lui impose de robustes efforts auxquels il se soumet de grand cœur, en artiste de race qui « ne trouve son bonheur que dans l'art », et qui sent que le plaisir et la nécessité de la vocation ne se

rencontrent nulle part au même degré que chez l'homme de son bord et de son état. C'est vrai que les circonstances matérielles lui sont encore rebelles; se plaignant, assez vaguement, de ce que « le sort lui a été quelque peu défavorable », il fait allusion à quelque mécompte, à quelque passe-droit octroyé à un rival indigne; mais le poète, qui dort toujours sous le musicien, se réveille : « Lorsque les sons dorés de la musique sont toujours à la disposition du musicien, qu'a-t-il à faire avec les sonorités bruyantes de l'art? »

D'ailleurs, sa réputation augmente. Il en va toujours ainsi. « La foule ne soumet jamais rien à son contrôle personnel; elle s'en rapporte aveuglément au jugement de quelques personnes dont le rang ou la compétence lui imposent. Obtenez-vous les applaudissements de quelques connaisseurs, ou, si c'est possible, l'honneur d'une démonstration publique, vous êtes maître de pousser l'enthousiasme du vulgaire à tel degré qu'il vous plaira. »

Il joue devant le roi, à Potsdam, la résidence de la fine fleur de la société civile et militaire. Le roi lui-même envoie un aide de camp pour le féliciter. Depuis ce moment le public le met au-dessus de tout et de tous.

Il dirige, toujours la même année 1839, un grand concert de trois cents exécutants, auquel prennent part les premiers artistes de l'Allemagne. Toute la cour, les grands ducs de Mecklembourg, assistent à la représentation. Le nom du jeune Berthold fait désormais, dans la presse, le tour de l'Allemagne. Une foule d'amateurs lui demandent de se former en chœurs sous sa direction. Il ajoute une seconde société à la société orchestrale dont il dispose déjà. Il compose, pour la fête de

Noël, une grande cantate. Les répétitions nombreuses de cette cantate l'avaient surmené. Il raconte, à ce propos, à ses parents, avec une naïveté touchante qui peint bien l'homme, comment, à la suite de répétitions continuelles, le texte de la cantate s'était petit à petit disloqué en feuilles volantes. « Mon Dieu! s'exclama-t-il avec désespoir à la fin de la dernière répétition, ne trouverai-je donc pas ici une âme compatissante qui consente à me faire brocher ces pages éparses! » Le lendemain, jour de la première représentation, la partition se pavanait, dans un élégant cartonnage, sur le pupitre de Damcke. Ce trait d'attention (tant notre élan et notre équilibre parfois tiennent à peu de chose!) remet soudain le compositeur de son abattement; cela calme ses angoisses; et, comme un général ravitaillé, il emporte l'auditoire d'assaut.

La gêne qui étreint Damcke se traduit encore par un passage moitié stoïque, moitié amer : « Les petites difficultés de la vie exercent sur nous une influence bien plus fâcheuse que ne pourraient le faire les grands maux; en effet, les premières nous jettent dans le désarroi et le découragement, tandis que notre fermeté s'excite à surmonter les secondes. »

C'est dans ce but, c'est pour trouver une position pécuniairement plus en rapport avec son mérite et son ambition, que Damcke se détache de Potsdam. Il aspire à une sphère d'activité plus grande. Paris, qu'il apprendra à connaître et à apprécier plus tard, l'attire. Mais de Potsdam, on ne veut pas le laisser partir; on cherche à le retenir par des conditions plus avantageuses. Enfin, il réfléchit, il vouera ses vacances entières au travail; il se résigne; il attend.

Ce qui précède montre surabondamment combien Damcke

s'effrayait peu de la pauvreté. Il n'avait qu'une peur, peur essentiellement musicale, c'était de plaire au vulgaire.

IX

1840.



'ÉTÉ de 1840 est occupé par la composition d'un oratorio. Le roi Frédéric-Guillaume III étant mort, l'avènement de son successeur Frédéric-Guillaume IV fut signalé par une grande solennité musicale. Spontini, l'immortel auteur de *la Vestale* et de *Fernand Cortez*, un des compositeurs dont Damcke parlait toujours avec le plus d'enthousiasme, en qualité de chef d'orchestre et de *general-musikdirektor* du théâtre de Berlin, était chargé de diriger à la fois un grand concert et la musique du couronnement. La tâche lui paraissait un peu lourde : il confia à Damcke, alors âgé de vingt-huit ans, la direction de la partie musicale religieuse.

En 1841, il gagnait huit cents thalers par an, ce qui était énorme pour le temps et pour l'endroit; car, quelque musical que soit le tempérament germanique, la générosité des Allemands, surtout des riverains de la Sprée, à l'égard des artistes

est bien peu effrayante, et nous en connaissons des traits attristants. Enfin, le jeune Berthold est satisfait. Il s'installe à Berlin tout en conservant sa place à Potsdam, dont la proximité lui permet de conserver, de continuer ses occupations antérieures.

En juin 1842, il rend visite à ses parents. Ceux qui ont vu de près Damcke, qui l'ont aimé, qui se sont pénétrés de sa correspondance, se figureront aisément l'effusion de ce rapprochement entre les parents et le fils, après plusieurs années de séparation. C'était un fanatisme réciproque; c'était un homme fait qui aimait à redevenir enfant. Nous aimons à nous arrêter quelques instants sur ce délicieux petit tableau hollandais; nous l'avons là, présent, devant les yeux. Nous voyons cette « Trinité rare d'affection et de respect mutuels », se promener bras dessus bras dessous; la mère caressant cette superbe barbe alors blonde qu'un ancien portrait a remarquablement reproduite; le père, le bon vieux courtier, écoutant, les yeux brillants d'orgueil, bouche bée, les récits de son Berthold, et rallumant trois ou quatre fois sa pipe hanovrienne trois ou quatre fois éteinte. Là-dessus Berthold : « Mais, mes chers parents, vous ne m'avez jamais quittés; mais vous assistiez, dans ma pensée, à tous mes concerts; mais vous présidiez à tous les arbres de Noël solitaires que je fête chaque année. Si vous saviez comme je vis sérieusement à Berlin! La devise *Vivre pour vivre* n'a jamais eu de sens pour moi. Je ne comprends pas les jeunes gens qui se lancent dans tous les plaisirs imaginables. Je ne comprends pas non plus ces *voit trouble* qui, paralysés par une crainte aveugle, se dénient toutes les prérogatives de la santé. L'âge arrive : ils sont déçus, se plaignent d'avoir perdu leur vie sans en avoir joui. Moi, je veux vivre, goûter chaque joie; savoir

dans quel but je vis. Ce but, c'est vous[1]. » Quel joli sujet pour le pinceau d'un Ostade ou d'un Van Hoogh! Quel *Retour de l'Enfant,* pas de l'*Enfant prodigue,* mais *riche,* riche en haute conscience fortifiée, riche en triomphes modestement acceptés! Cette scène se retrouve tous les jours dans la vie; mais montrez-la avec ce caractère particulier d'épanchement, avec cette note naïve et enfantine d'un cœur de trente ans qui rajeunit subitement de vingt! Que nous sommes loin de l'idolâtrie du fastueux auteur de *Corinne* pour Necker! Mme de Staël savait fort bien que la postérité en parlerait.

X



IL HUIT CENT QUARANTE-DEUX et mil huit cent quarante-trois se signalent par une activité continue. Il donne des concerts à Berlin, Potsdam, Stettin. Il aspire à un changement de position. Il écrit dans plusieurs journaux.

Il accepte la place de maître de chapelle à Kœnigsberg, où il se crée des relations artistiques et agréables. Il se trouve bien du climat. Il exécute une longue et

1. Extrait de la correspondance.

fructueuse tournée par Tilsitt, Interbourg, Memel, Mitau, Gumbinnen. L'enthousiasme qu'il excite à Tilsitt est tel qu'on vend partout des *Damcketorten*. Il profite partout de ses succès pour donner des concerts pour les pauvres. « C'est un vrai voyage de fêtes et de félicitations, écrit-il. Le *Kronprinz* de Hanovre m'a donné la médaille d'or d'art et de science. Je suis très heureux. Je pleurerais volontiers de joie. »

XI



Le chemin de la vie n'est pas aisé, surtout lorsque, comme moi, on a fixé son but au-dessus du médiocre, qui seul est facile à atteindre. Il faut, pour cela, une énergie de for, un renoncement sans restriction de soi-même, que l'âme ne peut acquérir qu'au prix de longs et durs combats, et après une soumission complète, sans regrets, aux lois de l'intelligence. »

C'est les yeux fixés sans cesse sur cette fière doctrine de l'idéal que, poussé par une vocation de plus en plus haute, Damcke se sépare enfin de la Prusse. Il quitte l'Allemagne pour la Russie le 13 janvier 1845, non sans jeter en arrière un regard de légitime satisfaction.

« Les ovations dont j'ai été l'objet en ces derniers temps dépassent toute description. Des princes, des rois ne sauraient être traités avec plus d'honneur. Tous les journaux parlent de moi dans chacun de leurs numéros... Au dernier concert donné au bénéfice des pauvres, les magistrats de Berlin m'ont délégué une députation pour me féliciter. »

En quittant Berlin, il sait qu'il le quitte pour l'inconnu; mais il est pourvu des plus excellentes recommandations. A Riga, il donne trois concerts, patronnés par le baron Schultz von Aschraden.

Il continue sa route vers Saint-Pétersbourg. Ne trouvant pas de place dans la voiture de la poste, il s'aventure quand même à travers les frimas de janvier. Il achète un équipage local, une *kibitka,* qui, nous disait-il plus tard en nous racontant ses voyages, ne rappelle que de bien loin les moelleuses berlines de voyage des villes civilisées. C'est un horrible véhicule auquel la Poste fournit des chevaux à l'avenant. La caisse est fixée sur des patins; le dedans est rembourré avec deux ou trois bottes de foin, en sorte que voyageur et bagages sont aussi mal que possible, et plus secoués que n'importe quel prunier, plus gênés, en tout cas, que le cocher le plus endurci par son métier.

XII



RRÊTONS-NOUS un instant sur Dorpat, une halte très brillante. Dorpat est la capitale de la Livonie. L'arrivée de Damcke coïncide avec une grande foire, analogue à celle de Nijni-Novgorod, qui attire une affluence considérable, et rassemble toute la noblesse livonienne. Il loge chez le baron Schultz von Aschraden, venu également pour la foire.

Il donne trois énormes concerts, dont l'un pour les indigents. Voici l'appréciation d'un journal de Dorpat (concert du 6 février 1845) :

« Dorpat n'avait point oublié les jouissances que nous avait procurées M. Damcke au cours du dernier hiver. Nous n'en voulons pour preuve que l'auditoire nombreux qu'avait attiré son dernier concert, le public également d'élite qui l'entourait. Le jeu de cet artiste, déjà si excellent lors de sa première apparition, paraît encore avoir gagné en douceur et en chaleur, sans que la force ni l'aplomb, cet écueil de tant d'exécutants, aient perdu quoi que ce soit. Avec un *temps* encore plus accéléré que naguère, voltigeait autour de nous la pétulante,

la sémillante *cascade*, et le pianiste justifiait au plus haut degré sa réputation de puissance et de clarté dans la fantaisie si difficile de Thalberg sur *Sémiramis*. Mais, si reconnaissants que nous soyons à l'artiste de nous avoir fait entendre les plus nouvelles productions du compositeur à la mode, nos félicitations s'adressent de préférence aux œuvres de M. Damcke lui-même. Ce sont là, en réalité, des fleurs fraîches, embaumées, devant lesquelles on s'attarde, en regardant souvent en arrière, de ces parfums doublement recherchés, à une époque où l'éclat seul, l'étalage des grandes difficultés sont, hélas! trop souvent pour les compositions un diapason d'admiration et de popularité. La haute valeur des œuvres de M. Damcke a déjà été attestée par la critique des connaisseurs d'une manière éclatante; les applaudissements unanimes qui l'ont acclamé, le rappel enthousiaste de sa *Lucie* et de son *Feu Follet* lui ont pu montrer combien ces œuvres parlent au cœur. Sa *Triste Pensée* et son *Élégie* eussent mérité autant de succès, à cause de leur caractère mélodieux, de leur belle facture, de leur facilité. Ces qualités leur feront trouver beaucoup d'échos dans le public musical, et nous croyons parler dans l'intérêt de ce même public, en redemandant à M. Damcke ce morceau pour un second concert. »

XIII



L partit pour Reval, où il donna deux concerts brillants. La pointe qu'il exécuta sur Narva fut précédée d'un chasse-neige épouvantable qui faillit coûter la vie à Damcke, déjà à moitié mort de froid. Quand on n'a pas voyagé en Russie, l'hiver, un Russe seul peut vous donner l'idée de ces météores terribles et comme il n'en existe que dans son pays ou dans les régions limitrophes, telles que la Roumanie. En un clin d'œil, on perd toute trace de chemin, et on ne doit littéralement son existence qu'au zèle et à l'habileté des postillons moscovites. On entend de près des hurlements de loups, qui ne sont tenus en respect que par le bruit des clochettes de l'attelage et les cris du cocher animant les chevaux. A vingt ans de distance, Damcke ne nous retraçait cet accident que d'une voix émue.

Il fut très bien hébergé et logé chez le général Arpshofen.

A Pétersbourg, il fut reçu et hébergé chez le riche marchand Specht. Il devint l'ami de la maison. Ses premiers concerts réussirent.

En juin 1845, il a quitté Pétersbourg pour une grande

tournée en Europe. Il repassa par Narva, Dorpat, Riga, Tilsitt, Kœnigsberg, Dantzig, Stettin, Berlin. Berlin perd à ses yeux en regard de Pétersbourg. Le 12 août, il est à Amsterdam; de là à La Haye, Leyde, Rotterdam.

XIV



IL arrive à Paris. De là, il écrit à ses parents (lettre du 26 août 1845) :

« Paris est une ville si belle, si grandiose; elle réunit à un si haut degré tout ce qu'on peut désirer, tout ce à quoi l'on peut s'intéresser, que, véritablement, pour qui a pu le voir, l'apprécier, le connaître, il n'y a plus rien de nouveau dans le monde. Je loge à l'Hôtel de Lyon. Deux chambres à raison de un franc cinquante par jour; mon déjeuner me coûte un franc vingt-cinq, mon dîner, deux francs (le vin compris); le tout parfait. Vous voyez donc qu'on peut vivre à Paris *à bien meilleur compte qu'en Allemagne,* et *avec bien plus de confort.* — Il y a ici plus de vingt théâtres; la vie de la rue, surtout celle des boulevards, est au-dessus de toute description : c'est vraiment tout un monde que ce Paris. Un étranger qui parle français n'y est

point dépaysé. On y est on ne peut plus poli et rempli d'attentions. »

Damcke prenait plaisir à étudier Paris, à l'approfondir.

Cette citation, amusante par les détails curieux qu'elle nous donne sur les conditions de la vie matérielle en 1845, a surtout l'avantage de motiver un parallèle piquant, captivant, et d'une portée plus haute qu'il ne semble de prime abord.

Treize ans auparavant, un plus grand compositeur, mais non un plus grand musicien que Damcke, Félix Mendelssohn Bartholdy, avait, lui aussi, dans sa grande tournée européenne, consacré quelques mois à Paris. Il y était arrivé en décembre 1831 et l'avait quitté en avril 1832. Chacun de nous sait, autant par le témoignage vivant de ses parents ou amis contemporains de Mendelssohn que par l'histoire, les splendeurs incomparables de ces premières années du règne de Louis-Philippe, où le romantisme victorieux et désormais incontesté atteignait dans le domaine de l'architecture, de la peinture, du théâtre, de la musique dramatique, son point culminant, et planait dans le ciel de l'art à une hauteur si sublime qu'il ne lui restait plus qu'à en descendre.

« L'époque à laquelle Mendelssohn arriva à Paris, — dit M. Adolphe Jullien dans son intéressante étude[1], — peut être considérée comme l'âge d'or de la musique en cette ville, — soit dit sans vouloir médire du présent. Les concerts du Conservatoire étaient dans tout leur éclat, sous l'impulsion puissante de Habeneck; Cherubini écrivait ses belles pages de musique

1. *Mendelssohn et ses nouveaux biographes*, *Revue et Gazette Musicale*, numéro du 25 juin 1875.

d'église pour la chapelle des Tuileries; Meyerbeer commençait avec *Robert le Diable* une véritable renaissance de notre première scène lyrique, renaissance à laquelle avait magistralement préludé, deux années auparavant, l'immortel chef-d'œuvre de Rossini, *Guillaume Tell;* Auber était à l'apogée de ses succès et de son activité; des chanteurs merveilleux avaient fait de l'Opéra Italien de Paris le premier théâtre du monde. Kalkbrenner, Chopin et Liszt tenaient haut et ferme les drapeaux de leurs écoles respectives; Paganini venait de donner douze grands concerts à l'Opéra, et le succès l'avait suivi durant toute cette période; Baillot représentait enfin l'école classique : ses séances de quatuors attiraient les amateurs délicats, et son influence s'étendait sur tous les cercles artistiques.

« Les appréciations de Mendelssohn contrastent étrangement avec ce tableau. Suivant lui, il n'y a rien qui vaille à Paris; il passe dédaigneusement au milieu de cette activité musicale, s'étonnant, mais ne se réjouissant pas des louanges qu'il reçoit, et faisant sur toutes choses des réflexions à la Henri Heine... »

Ce qu'avance M. Jullien concernant la froideur de Mendelssohn vis-à-vis des merveilles artistiques de Paris, son parti pris de dénigrement, la quasi ingratitude dont il paye l'accueil chaleureux et presque courtois des Parisiens, n'est que l'exacte vérité. Il suffira, pour emporter la conviction du lecteur, d'ouvrir la correspondance allemande du jeune, tiède et filial Félix, et de lui mettre sous les yeux les passages les plus saillants concernant le mouvement intellectuel de Paris (1831 à 1832). Nous renvoyons le lecteur à la correspondance de F. Mendelssohn (lettres à sa sœur Rébecca, à son père, au professeur Zelter, à M. Immermann).

XV



ES travers des Français frappent de prime-saut Mendelssohn; le besoin de leur en trouver en tout, à propos de tout, le talonne.

Il est d'abord frappé de la manie politicante de ses hôtes; le réveil libéral le choque. On ne pense, à Paris, qu'à faire du parlementarisme.

Il s'emporte contre le Saint-Simonisme, dont il n'apprécie pas certaines grandes visées théoriques, à des sorties virulentes. Cela lui gâte ses impressions théâtrales (notez que tout en admirant Léontine Fay, il ne souffle pas un mot de la Comédie Française, qui était incomparable alors[1]).

Il apprécie ainsi les théâtres de genre : « C'est un emportement d'amertume dans les plus petites pièces... Le romantisme théâtral des Français se résume en peste, potences, diable, accouchements[2]. »

Ailleurs : « La politique tient le haut bout dans toutes les pièces. Pas une où il ne s'agisse d'un rapt ou d'une attaque

1. Lettre à sa famille, 14 janvier 1832.

2. Ibidem.

contre le ministère. Politique et sensualité (l'auteur écrit : *Lüsternheit*, lubricité) sont les deux pivots... Vaudeville et couplets... sont un genre que les Allemands ne consentiront jamais à pratiquer[1]... Ce procédé qui consiste à fondre ensemble le refrain qui revient et le trait qui se renouvelle chaque fois, est étranger à notre conversation, à nos idées[2]. » Puis, au lieu de dire quelques mots de Victor Hugo et Dumas, de Bocage et Frédérick Lemaître, il consacre une page et demie à l'analyse de la facétie oubliée du *Luthier de Lisbonne*.

Il essaie de battre les Parisiens avec l'arme la plus difficile à manier pour des cervelles teutonnes, l'esprit. Il se raille d'une enseigne de Henri Herz qu'une lecture, évidemment maladroite, de Mendelssohn, rend grotesque. A propos des deux médailles d'or accordées concurremment, lors de l'Exposition de 1827, à Erard et à Pleyel, il annonce que la Chambre va prochainement discuter la proposition suivante : « Tous les Français du sexe masculin ont, dès leur naissance, le droit de porter l'ordre de la Légion d'honneur[3] ». — Il déclare qu'il est impossible d'entendre à Paris une messe sans serpents[4].

Sa conscience ne lui reproche ni son iniquité systématique, ni ses traits de mauvais goût à l'égard de la ville qui lui prodigue l'hospitalité et l'enthousiasme; néanmoins, elle est saisie

1. Mendelssohn a été catégoriquement démenti par Jacques Offenbach. Ce maître, qui a tué en France le vieux vaudeville en l'outrepassant, et compromis l'opéra-comique, n'en est pas moins un compositeur parfaitement allemand. Ses opérettes sont jouées *con amore* et applaudies avec frénésie, outre-Rhin, surtout à Berlin.

2. Lettre à Karl Immermann, 11 janvier 1832.

3. Lettre à sa sœur Rébecca, 20 décembre 1831.

4. Lettre à Fanny Hensel, 28 décembre 1831.

d'un scrupule dévotieux. Veut-on en connaître la source ? Il ne se pardonne pas d'avoir entendu Lablache, *am Heiligabend,* dans la nuit du 24 décembre [1].

L'Opéra-Comique est en banqueroute : il n'a garde de l'oublier, et il n'écrit pas même la plus pauvre mention de *Zampa,* le chef-d'œuvre dont le génie d'Hérold venait de doter ce charmant petit théâtre, une des gloires les plus originales de la France [2].

Le Conservatoire a des démêlés avec l'administration : il insiste là-dessus avec complaisance. Il est vrai que les sociétés symphoniques seules trouvent grâce devant Mendelssohn. Il est bienveillant pour le quatuor Baillot ; il prononce sur la *Société des Concerts* du Conservatoire un jugement remarquablement étudié et motivé, et qui peut être considéré comme le dernier mot de la critique sur cette célèbre société [3].

Venons-en à la grande musique dramatique, aux deux éléments du grand Opéra, le livret, la musique. Mendelssohn va nous formuler son opnion sur le premier, puis sur le second point, avec une netteté qui ne laisse rien à désirer. Le thème de sa doctrine, c'est l'opéra qui, à cette époque, absorbait l'attention publique, et qui survivra longtemps aux pauvretés esthétiques du jeune Bartholdy : *Robert le Diable.*

---

1. Lettre à sa sœur Rébecca, 20 décembre 1831.

2. Lettre à Fanny Hensel, 28 décembre 1831.

3. Lettre au professeur Zelter, à Berlin, 13 février 1832. — N'oublions pas que Habeneck avait fait exécuter par son orchestre : le quatuor en *la* mineur, le *Sommernachtstraum,* la symphonie en *ré* mineur, après *neuf* répétitions *exigées par Habeneck.* La gratitude de Mendelssohn n'est donc que stricte justice. — Voir l'appendice à la fin du volume.

Il est mécontent des libretti français, notamment de ceux de *Guillaume Tell* et de *la Muette de Portici :* « Le succès que *Tell* et *la Muette* ont obtenu par toute l'Allemagne ne provient pas de ce que ces livrets sont bons ou dramatiques, car *Tell* n'est ni l'un ni l'autre; mais de ce qu'ils viennent de Paris et qu'ils y ont plu[1]. »

Il ne veut pas d'un librettiste français. Il en donne les raisons :

« Aucun des textes parisiens ne réussirait en Allemagne. Ajoutez à cela le point capital, le fait dominant de tous ces livrets, fait auquel il faut, selon moi, résister, malgré les exigences presque irrésistibles de la mode : l'immoralité. Lorsque, dans *Robert,* les nonnes se présentent l'une après l'autre au héros pour le séduire, jusqu'à ce que, finalement, Helena, la supérieure, triomphe; quand Robert, guidé par un talisman, pénètre dans la chambre à coucher de son amante, se jette à ses pieds, forme ainsi un tableau applaudi par le public français, — qu'applaudirait peut-être le public allemand, — puis écoute l'air d'Isabelle implorant sa grâce; quand un autre opéra *(Fra Diavolo)* nous montre une jeune fille en train de se déshabiller, annonçant dans une romance qu'elle se mariera au bout de vingt-quatre heures; — tout cela, c'est de l'effet produit; mais je ne trouve pas de musique pour de pareils sujets[2]. »

Il analyse ainsi la musique de *Robert :*

« A l'Académie royale de Musique, on donne continuellement *Robert le Diable,* de Meyerbeer : la musique a généralement plu. C'est un étalage de tous les procédés scéniques

1. Lettre à son père, 19 décembre 1831.

2. Lettre à son père, 19 décembre 1831.

possibles, comme je n'en ai encore vu sur aucune scène : tout ce qui à Paris peut chanter, danser, jouer, chante, danse, joue là. Le sujet est romantique, c'est-à-dire que le Diable y figure (cela suffit aux Français pour le romantisme et la fantaisie). Mais cela est néanmoins si mauvais, et, n'étaient deux brillantes scènes d'enlèvement, cela produirait un si maigre effet! Le Diable est un pauvre Diable; il apparaît en tenue de chevalier, pour enlever son fils Robert, un gentilhomme normand épris d'une princesse sicilienne. Il l'amène tout juste à perdre sa fortune, c'est-à-dire son épée, dans un coup de dés; puis, l'exposant à un sacrilège, il le munit d'un talisman qui le transporte dans la chambre de la princesse et le rend irrésistible. Le fils, lui, se laisse faire de fort bon cœur; mais comme à la fin il faut bien qu'il se décide pour son père, qui lui déclare qu'il l'adore et ne peut vivre sans lui, voilà le Diable, ou plutôt le poète Scribe, assez avisé pour susciter une paysanne, possesseur du testament de la sainte mère de Robert. Celle-ci lui lit le testament; de là, doutes du fils tellement désespérés, que le père, retournant comme il était venu, est forcé de disparaître dans l'abime. Là-dessus, Robert épouse sa princesse, et la paysanne est le principe du Bien. Le Diable se nomme Bertram. Devant une fantaisie si froidement combinée, je ne puis imaginer aucune musique; c'est pourquoi cette musique ne me satisfait pas. Je n'en ai pas ressenti le moindre effet, fût-ce une fois. On loue la musique[1]... »

---

1. Lettre à Karl Immermann, 11 janvier 1832. — Nous ne relevons pas cette pitoyable critique, dont la postérité a fait justice.

Enfin, Paris commence à peser sur les épaules de Mendelssohn. Les distractions de cette vie l'absorbent trop[1] :

« ... En un mot, je me félicite de mon retour en Allemagne. Là tout est petit, recroquevillé, si vous voulez; mais il y vit des hommes en ce pays, des hommes qui n'admirent pas, ne dégustent pas, surtout ne jugent pas, mais qui créent! »

Que de fiel concentré, que d'envie sourde se dissimule sous ce faux compliment qui transforme les Français en purs *dilettanti* dépourvus de la faculté personnelle et productrice!

Connaissant — sous toutes les réserves dues à ses nobles qualités — l'orgueil, l'infatuation profonde de Mendelssohn, il y a lieu d'induire que les années n'élargirent pas le patriotisme du maître berlinois, et que 1847 le vit mourir ancré dans les mêmes idées, les mêmes préjugés relatifs à Paris et à la France.

XVI



ERTHOLD DAMCKE, au contraire, progressait en sens inverse. Quoique 1845 ne fût plus qu'un pâle *clair de lune* de 1831, nous savons déjà comment il appréciait sa courte halte à Paris à cette époque, ses curiosités de toute sorte, son Opéra, Stolz et Duprez, quoique sur son déclin. 1845 l'avait laissé admirateur : dix ans plus tard, 1855, date

1. Lettre à Karl Immermann, 11 janvier 1832.

de son installation définitive à Paris, le retrouva enthousiaste. Le génie allemand, dans l'acception haute, philosophique, esthétique du mot, il l'appréciait autant que qui que ce fût; mais pour ce qui est de la nation allemande, de la vie allemande, il savait en prendre et en laisser; et, sous tous ces rapports, il caractérisait ses compatriotes avec une franchise qui n'était pas dénuée de carrure. Il ne se serait jamais cru déshonoré de dire : « L'Allemagne a produit d'immenses musiciens; mais elle est loin d'avoir le monopole[1], en dépit des pédants qui le soutiennent. »

Il ajoutait : « Les belles choses, monuments, églises, théâtres, collections de Paris, se rencontrent partout; mais il y a à Paris deux choses uniques dans le monde : le Théâtre-Français et les concerts du Conservatoire. » Il accordait à Offenbach, le créateur de l'opérette pimpante et dégradée, beaucoup d'esprit et même des intuitions musicales qui ont malheureusement avorté[2]. A l'époque où nous sommes, en 1845, il était déjà en germe ce qu'il devait devenir plus tard : un admirateur éclairé, aucunement fanatique, de tout ce que Paris a de bon et de beau. Il voulait, dans la mesure de ses forces, parcourir sur le plus grand nombre possible de degrés cette échelle merveilleuse qui monte de la terre au ciel, du réel à l'idéal, et dont il devinait que la base la plus vaste, la plus sûre, était le cœur et le cerveau de Paris.

---

1. Hans Richter, un des premiers chefs d'orchestre de l'Allemagne actuelle, et un des séides de l'auteur du *Tannhauser*, disait un jour devant un grand pianiste de nos amis : « Il n'y a que trois noms en musique : Bach, Beethoven, Wagner. »

2. Il notait, dans les intermèdes de *la Haine*, ce mélodrame de V. Sardou, des effets archaïques, des intentions religieuses savantes et qui l'ont beaucoup surpris de la part d'Offenbach. Les *Contes d'Hoffmann*, l'œuvre posthume et le chef-d'œuvre du même, eussent, très certainement, beaucoup frappé Damcke.

XVII



UE prouve ce parallèle? Que Damcke avait le sens critique plus développé, plus fin, l'intellect plus ample, le cœur plus ouvert aux grandes émotions humaines, l'esprit plus assimilable aux idées d'autrui que Mendelssohn? Oui, certes; mais sous cette divergence entre deux individus, nous croyons voir, en y regardant de près, s'accuser une double tendance extra-personnelle et même essentiellement nationale. Damcke et Mendelssohn représentent, l'un en petit, l'autre en grand, chacun dans sa sphère, deux directions diamétralement opposées de l'esprit allemand; et ce qu'il y a de curieux, c'est que ces deux directions se rencontrent dans les divers phénomènes de la vie morale des Allemands, dans les incarnations multiples du génie germanique. Le premier de ces courants psychologiques est le courant de l'envie, de la haine, des revendications iniques, des prétentions à la suprématie en toutes choses; je l'appellerai : le courant septentrional, le courant teuton, aveugle, absolu. Le second de ces courants est le courant des idées cosmopolites, de l'alliance féconde des esprits, de l'équité internationale. Sans tenter des rapprochements

politiques qui ranimeraient de trop cuisants souvenirs et attiseraient des controverses brûlantes encore, nous rattacherons au premier courant Ephr. Lessing, que ses grossièretés bilieuses, ses impertinences pédantesques à l'adresse de la France ont rendu célèbre autant que sa noble pensée de régénérer le théâtre allemand[1]; Mommsen, le grand historien césarien, qui, après une tournée à Paris, déclare que la France ne possède qu'un savant : M. Ernest Renan; Wagner, qui ne daigne, et encore! accorder à la France qu'un musicien, M. Camille Saint-Saëns. Nous relions au second courant : Leibniz, le Germain qui a vécu peut-être le plus en contact avec les idées françaises, un Allemand qui n'aimait à écrire qu'en latin ou en français; Henri Heine, l'homme qui peut-être, tout en restant l'un des premiers lyriques de l'Allemagne, a le mieux compris Paris et les Parisiens; le savant historien Léopold Rancke[2], et, avant lui, le plus grand de tous les Allemands, Gœthe, le Germain qui, tout en restant le plus lui-même, a le mieux compris le fort et le faible de la race latine comme de la race germanique, la plus étonnante personnification que l'humanité ait présentée jusqu'aujourd'hui de l'impartialité esthétique unie à l'inspiration originale.

Rentrant dans notre sujet et nous demandant, non sans inquiétude, si après les événements de 1870 les Allemands n'ab-

1. L'auteur de *Sarah Sampson*, un drame niais à la Diderot, a dit quelque part : « Donnez-moi n'importe quelle tragédie de Corneille : je la referai, et mieux que lui. »

2. *Franzœsische Geschichte, vornehmlich im XVI and XVII Jahrhundert* (Berlin, 1852-1854), où il représente la France comme ayant reçu la mission de réviser d'époque en époque les grandes lois de la vie européenne, les institutions qu'elle avait le plus contribué à faire prévaloir autour d'elle.

jureront pas tout à fait la tradition de l'incomparable Gœthe, nous y rangeons Damcke, son adorateur fervent.

XVIII



OTRE virtuose retourne à Berlin par Ligny, Nancy, Kehl, Baden, Carlsruhe, Heidelberg, Mannheim. Il ne peut résister à la tentation de revoir ses vieux amis de Creuznach. Il y arrive après dix ans d'absence. Il y trouve les uns grandis, les autres vieillis, mais tous enchantés de le revoir. « J'étais alors un enfant, aujourd'hui je suis un homme. Ai-je bien employé ces dix années? Ma conscience me répond que oui. »

Il repasse par Riga, qui manque de le retenir, à cause des agréments et amitiés qu'il y retrouve; mais il sent bien que son tempérament d'artiste a besoin, pour se dilater, d'un vaste milieu. Il part, le cœur serré, pour Saint-Pétersbourg. « A Riga, les satisfactions du cœur; ici, celles de l'ambition et du bien-être. » Mais Specht est véritablement un hôte exceptionnel. Il lui crée à bas prix une installation qui ne lui laisse rien à désirer. « Il y a peu de gens dont on puisse accepter les amabilités sans un sentiment de désagrément, de gêne. Specht est du petit nombre de ces élus. »

XIX



En 1846, il est installé pour plusieurs années à Saint-Pétersbourg. Les leçons, les compositions, les concerts occupent son temps. Il redonne un concert à Dorpat; puis il revient, à Saint-Pétersbourg, se faire entendre chez le comte Kucheleff. La magnificence du palais, l'ampleur des appartements, le choix et l'éclat des invitations, la profusion des fleurs rares, le luxe des tentures, la délicatesse des rafraichissements, lui dictent une pompeuse description, à la hauteur de cette fête quasi impériale. L'accueil qui l'entoure est vraiment enivrant. « ... Les applaudissements ne s'adressaient pas seulement à mon jeu, mais à mes compositions. Cela n'en finissait plus. On m'a rappelé plus de *dix* fois, et, finalement, on ne voulait plus me laisser partir. Chacun tenait à me parler; les personnes les plus élégantes se pressaient en rangs serrés autour de moi; l'un m'arrachait à l'autre; les dames me tendaient des fleurs, les hommes m'accablaient d'invitations et de politesses : bref, il y avait là de quoi rendre outrecuidant l'homme le plus maître de lui-même. Je le suis devenu, puisque je renarre ces détails. Nonobstant... je suis assez calme pour voir toutes ces choses sous leur vraie face, non selon leur apparence;

et je ne me laisse nullement illusionner par cet *enthousiasme russe.* »

M. Louis Veuillot, racontant dans un article célèbre la première apparition de la Patti sur la scène de l'Opéra Italien de Pétersbourg en 1867 ou 1868, fustige de son rude fouet et ces loges rugissantes, et ce parterre rappelant dix-sept fois : « Enthousiasme orgiaque, dit-il, vrai étalage de bestialité, séance d'aboiement humain. » Nous partageons l'avis de l'illustre polémiste; à quoi bon l'admiration, si elle tombe dans les abjections de la claque? Nous lui préférerions, à la rigueur, la taciturnité morose et agaçante, mais imposée et officielle, du public du Burg-Theater, à Vienne.

XX



Il se rend à Reval, où il se signale par un nouveau et brillant concert. Il passe trois mois (juillet-septembre 1846) chez de bons amis qui ont une belle propriété sur le bord de la mer. Il y a pris cent bains en tout. « Je ne saurais, écrit-il, dépasser ce chiffre sans compromettre ma cure. » Nous croyons sans peine que la cure, ou les cures de Damcke, s'il suivait toujours ce système, était sérieusement compromise. Pour traiter ce qu'il appelle souvent dans

sa correspondance son *Abspannung* (affaissement nerveux), Damcke procédait par l'abus d'un bien, c'est-à-dire que le remède risquait de devenir pire que le mal. Les bains de mer étant des bains thérapeutiques, tout comme les bains sulfureux ou ferrugineux, réclament une administration prudente. Une cure double (et encore celle-ci doit-elle être coupée en deux) comporte une quarantaine de bains, au maximum; comment le médecin que Damcke aura sans doute consulté, a-t-il pu en autoriser cent?

Il envoie de Reval à ses parents, comme il enverra de son appartement sur la Néva à Saint-Pétersbourg, des descriptions de paysages que nous retrouverons, et qui nous montreront que Damcke, quoique goûtant peu la musique descriptive en dehors du théâtre, possédait à un degré très élevé le talent de peindre avec la plume.

XXI

GASTEIN, en Autriche, fut aussi une des résidences balnéaires prescrites à Damcke entre 1847 et 1848. C'est là qu'il fit la connaissance du roi Louis Ier de Bavière. Les sources nous font malheureusement défaut sur cette rencontre; lacune à regretter, car nous savons que dès l'abord une vive sympathie s'était établie entre le vieux roi et le jeune

maitre. L'anecdote suivante en donnera une idée. Un matin, Damcke entend frapper à la porte de son très modeste appartement : « *Wer ist da? herein!* crie Damcke. — *Ich bin der Kœnig Ludwig!* » dit le roi en entrant. Familiarité charmante, qui a dû se traduire par des conversations suivies et variées sur les beaux-arts. Damcke devait évidemment affectionner les aperçus, les récits de ce roi archéologue, qui reste, en dépit de ses faiblesses, le Périclès de la Bavière, et qui a fait de Munich, au point de vue plastique, la ville la plus artistique, la plus *grecque* de l'Allemagne.

Quoi qu'il en soit de nos précédentes réflexions sur les traitements balnéaires de Damcke, il rentrait dans Saint-Pétersbourg tout ragaillardi. Sa fièvre de travail redoublait; ses idées pullulaient; ce qui ne l'empêchait pas, pour satisfaire aux exigences d'une position de plus en plus importante, de se prodiguer dans le monde. Il accepte la place de rédacteur musical d'un des principaux journaux russes. Il est nommé directeur de la Société des Concerts Philharmoniques de Saint-Pétersbourg. Grande récompense offerte à son amour-propre, mais grands efforts imposés à son extrême énergie.

« Quand je suis à mon pupitre, écrit-il le 26 décembre 1848, mon moi cesse d'exister; je suis tout à la musique; je concentre en moi les cent individualités de mes exécutants : moi seul leur donne l'âme et la vie. Chacun de mes mouvements a pour eux un sens, et il s'établit entre chacun d'eux et mon bâton de mesure un courant électrique. De là résulte, comme de raison, un profond épuisement : à peine entends-je les compliments qu'on m'adresse. Néanmoins, je ne changerais pas mon pupitre contre un trône, ni mon bâton contre un sceptre. »

1847 et 1848 paraissent l'apogée de l'activité de Damcke, comme professeur, comme directeur de concerts et chef d'orchestre, comme feuilletoniste et critique musical, — non comme compositeur. Ses plus belles, ses plus durables inspirations, sauf une ou deux œuvres antérieures, doivent éclore sous le ciel doux et béni de son mariage. Il amassait beaucoup et produisait peu. Arbre tardif, gonflé d'une sève tempérée mais exquise, il élaborait lentement des fruits que leur nature destinait à ne mûrir qu'en automne.

XXII



Le 15 février 1849, Damcke écrit à ses parents qu'il attend l'été avec une grande impatience. Le climat russe fatigue sa nature nerveuse, délicate, surmenée par un excessif travail.

Sa position de critique devient de plus en plus importante : ce n'est pas un journaliste dont on lit les feuilletons, c'est un oracle dont les sentences font loi, c'est un arbitre en dernier ressort de toutes les questions, de tous les litiges relatifs à la musique. C'est lui qui dans la fameuse querelle qui divisa, lors des débuts d'Antoine Rubinstein, Saint-Pétersbourg dilettante en deux camps (le

camp du violoniste et celui du pianiste, le camp d'Antoine Rubinstein et celui d'Apollinaire de Kontzky), prit hardiment, opiniâtrement parti pour Rubinstein; et la suite lui a donné gain de cause[1].

Il n'organisa plus de concerts pour lui-même. Il envoie beaucoup d'argent à ses parents. « Je commence à devenir riche. » Il renonce à quitter Saint-Pétersbourg pour le moment (tout en se réservant la France pour plus tard).

Une lettre curieuse de cette époque jette sur la personne

1. Voici deux documents intéressants concernant cette fameuse querelle :

« Feuilleton du *Journal de Saint-Pétersbourg* du mercredi 18 avril 1851.

« Nous recevons la lettre suivante de l'auteur du feuilleton musical publié dans notre numéro du 8 avril :

« Monsieur le Rédacteur,

« Je viens d'apprendre que *l'Abeille du Nord*, dans son feuilleton du 18 avril, n° 82, « s'est livrée contre ma personne à une sortie passionnée et très peu courtoise, à « propos de ma critique musicale sur M. de Kontski. Ni mes goûts personnels, ni la « dignité du journal qui veut bien donner place dans ses colonnes à mes Revues « musicales, ne me permettent d'accepter le combat sur le terrain si peu poli des « personnalités. Les personnalités ne prouvent absolument rien, sinon l'incapacité de « rien prouver : voilà pourquoi je ne suivrai pas le feuilletoniste de *l'Abeille du Nord* « dans l'arène qu'il a choisie. Autre chose, si M. O. B. se sentait capable d'élever la « lutte jusqu'aux nobles régions de l'art; je l'accepterais alors de grand cœur.

« Vous m'obligeriez, Monsieur le Rédacteur, en imprimant ces lignes dans un des « prochains numéros de votre journal. Je me décide à faire cette démarche auprès « de vous, afin que le silence que je suis résolu de garder vis-à-vis de toutes les « attaques qui s'adresseront à ma personne, ne puisse être interprété faussement.

« Agréez, etc.

« DAMCKE.

« *Saint-Pétersbourg, 16 avril.* »

« En même temps que cette lettre, nous recevons de M. Damcke communication du numéro 17 de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, du 28 août 1850, dans lequel

de Damcke un jour flatteur toujours, mais inattendu. Sa réputation s'étendait au delà de sa sphère normale d'activité.

« Ce n'est pas seulement sous le rapport musical que rien ne peut être entrepris ici sans mon autorisation préalable; en matière littéraire, entre les plus grands artistes de la ville, pas un ne jouit d'une notoriété égale à la mienne. Cela s'est bien vu à l'occasion du centenaire de Gœthe, le plus grand poète de l'Allemagne, qu'on a voulu célébrer récemment avec toute la pompe convenable. Les premiers professeurs de l'Université, les personnalités les plus influentes du public, s'étaient réunis dans ce but. Pareille solennité n'a rien à voir avec la musique. Malgré cela, d'un commun accord on m'a fait venir et on m'a

---

nous trouvons (page 144) le passage suivant d'un article sur le quatrième concert de la Société Philharmonique :

« En dépit de sa réputation déjà ancienne, les tentatives de M. Apollinaire de « Kontski n'ont pas été couronnées du même succès. (Le critique venait de parler « d'une cantatrice, Mme Laborde.) L'auditoire s'est refusé à prendre au sérieux l'effet « du pizzicato et du col'arco combinés, effet d'une sonorité rauque, dure, confuse, « sans charme et presque bouffonne. M. de Kontski n'a été guère plus heureux, en « enlevant trois cordes à son violon, pour le réduire à une seule, sur laquelle il « exécute la cavatine de *Robert le Diable*. Grâce pour moi. Le mérite de la difficulté « vaincue et de l'excentricité risquée n'existe et ne compte qu'à la condition de satis- « faire d'abord à la première loi de toute musique, qui est de contenter au moins « l'oreille, à défaut du cœur. Pourquoi dès lors se priver à plaisir des ressources « normales d'un instrument, si on doit s'exposer à produire parfois des intonations « plus que douteuses, à n'obtenir qu'une sonorité maigre et pauvre, si on n'aboutit « après tout qu'à dénaturer l'instrument sans aucun bénéfice ? C'est tout simplement « une aberration, à laquelle M. Ap. de Kontski fera très bien de renoncer au plus vite « dans l'intérêt de sa renommée. Virtuose distingué, il possède assez de belles qua- « lités pour répudier ces moyens équivoques de succès, qui n'atteignent leur but « qu'en présence d'un public incompétent. Combien vaut mille fois mieux un style « pur, châtié, consciencieux, dont la sage correction n'exclut ni la grâce élégante, « ni le brillant, enfin, un style de bonne école !

« MAURICE BOURGES. »

nommé membre du comité, où, dès la première séance, je primai par mon influence. Nous avons fondé une Institution Gœthe, dont le but est de subventionner les étudiants pauvres. J'ai l'honneur de siéger à côté des gens les plus considérables de la Russie, de voir mon nom placé sur la même ligne que le leur; de plus, l'autorité péremptoire dont je jouis dans ce comité me met à même de régler à mon gré l'influence bienfaitrice de l'entreprise. Certes, ma situation ici est tout exceptionnelle; aucun musicien n'en a encore occupé une pareille... »

Il ajoute :

« ... Tout cela ne m'empêchera pas de quitter la Russie aussitôt que je le pourrai. Que si l'on me regrette ici, tant mieux : je ne souhaite que cela. Je n'en trouverai que plus aisément plus tard une position selon mon goût en Allemagne ou en France. »

XXIII



ERTHOLD DAMCKE devait encore passer quatre années en Russie, de 1849 à la fin de 1853.

A partir de 1850, ne pouvant plus suffire à ses nombreuses occupations, il donne sa démission de directeur du *Liedertafel,* dont les répétitions l'obligeaient à veiller fort tard. Il se livre tout entier au profes-

sorat, à la composition, aux travaux musico-littéraires. Il en a résumé une partie, un choix important, dans le volume que nous avons analysé dans notre Livre III : *le Critique*.

Il a aussi donné des articles d'une haute valeur à la *Revue et Gazette musicale*.

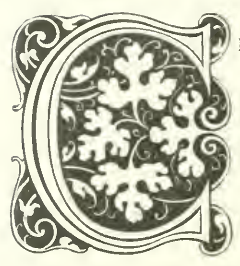
Il hausse le prix de ses leçons de trois à cinq roubles (vingt francs). Il ne les donne que chez lui.

Plus tard, il renonce de plus en plus aux leçons de piano, et s'adonne exclusivement à l'enseignement de la théorie musicale.

Son mérite, ses succès, sa réputation incontestée ne le grisent pas. Il rend hommage de tout son passé à ses parents, dans ces lignes touchantes :

« Loin de m'en éloigner, les événements de ma vie m'ont toujours rapproché de ma vocation et de mon but... Avec mes relations, il ne m'est pas difficile de rester bon à quelque chose et de devenir encore meilleur. Je comprends donc votre joie et votre orgueil, chers parents... Mais le plus grand bonheur, c'est de posséder en ses parents des âmes aimantes que jamais, fût-ce en pleines luttes, en pleins efforts, l'on ne doit perdre de vue. De l'argent, du confort, j'en possède assez pour envisager l'avenir avec sécurité; mais je ne saurais gagner assez d'honneur, de réputation pour mes parents... »

XXIV



CEPENDANT, « tout lasse, de ce qui ne participe pas par essence à l'éternel », a dit un Père de l'Église; tout lasse, même les jouissances les plus hautes, même les plus nobles sensations, même les plaisirs les plus respectables, les plus quintessenciés, du moment que la vie de famille n'y apporte pas sa règle, sa mesure, son contre-poids. Il n'avait fallu rien moins que la passion inouïe, insatiable d'apprendre, la surexcitation, la tyrannie d'un travail qui, sans relâche, le clouait à son clavier ou à son pupitre, les enivrements — nous ne disons pas l'infatuation — de la gloire la plus pure, pour voiler à son regard un horizon d'équilibre et de paix. Damcke était certainement constitué pour le mariage; il était né pour respirer, avec l'art et le travail, une atmosphère plus reposante; car sa correspondance avec ses père et mère témoigne, à chaque pas, par le fils, de ce que serait le mari. Souvent, il arrive qu'on prend l'habitude du vide : on en porte alors la peine. Damcke n'était point de ceux-là; quoique vieux garçon de quarante ans, en lui la flamme du cœur pétillait toujours. Sur le rude sentier de la vie, il conservait toute la vigueur de

sa maturité, toute l'admirable réserve capitalisée par son labeur, sa patience, sa vertu; il était, non épuisé, mais désorienté. Son âme, tourmentée, nullement gangrenée ni blasée par la solitude, oscillante parce qu'elle manquait de lest, naviguait irrésistiblement vers le port; jusqu'ici seulement le fanal du phare n'avait pas encore percé la brume. Le hasard, ce Dieu parfois spirituel, souvent étourdi, mais qui, dans la circonstance, s'est montré vraiment « le pseudonyme de la Providence quand elle ne veut pas signer[1] », se chargea de vaincre son hésitation et de lui faire faire le pas qu'il n'osait emboîter le premier.

Vers la fin de 1853, quittant Saint-Pétersbourg pour toujours, il passait par Bruxelles. Il y venait rendre visite à son ami Léonard. Le grand violoniste l'emmena dîner à Hal, chez Servais. C'est là qu'il rencontra Mlle Louise Feyghine, la sœur cadette de celle qui avait épousé le Paganini du violoncelle. La connaissance fut vite faite. Un extérieur agréable et naturel, une intelligence vive, une piété solide et pratique, une gaieté espiègle mais sans méchanceté qui faisait de la jeune fille l'adoration de ses parents, beaucoup de spontanéité et d'entrain, le tout réglé et comme encadré par une parfaite égalité d'humeur, n'eurent pas de peine à captiver la nature droite et expansive de Damcke. La connaissance — de vue — remontait d'ailleurs à une assez longue date. Il avait souvent été rencontré dans les salles de théâtre, de concerts, par les filles de M. Feyghine, conseiller du commerce et fermier général doublé d'un Mécène qui aimait à héberger, à pousser les

1. Nous croyons que le mot est de Méry.

artistes, et qui avait aidé aux débuts des deux frères Rubinstein. Les parents Feyghine avaient tenu à donner à leurs enfants une éducation distinguée; et, en raison des précoces dispositions musicales de leur fille, ils l'avaient confiée à Henselt, dont elle est restée une des bonnes élèves.

XXV



L'UNION fut célébrée à Bruxelles le 30 avril 1854; elle avait pour témoins : Servais, Léonard, Blass, la célèbre clarinette, et Kufferath, tous professeurs au Conservatoire de Bruxelles.

Les mariés passèrent l'hiver à Francfort-sur-Mein. Dans le but d'occuper ses loisirs, et sur la demande de plusieurs artistes et amateurs de valeur, Damcke y donna dix-huit conférences publiques dans les salons de l'éditeur André. Ces conférences roulaient sur l'histoire de la musique. Le conférencier introduisit dans ces séances l'exécution, par des chœurs et des instruments de musique, des morceaux se rapportant aux temps dont il parlait; innovation très heureuse qui, croyons-nous, comptait moins de devanciers alors qu'elle n'a rencontré d'imitateurs depuis. Ces séances ont marqué dans les annales de la musique

de Francfort; elles y ont excité un grand intérêt. Cependant, malgré ses succès, le séjour de Francfort convenait très peu à la complexion de Damcke. Cette ville ennuyeuse, occupée et pourtant morne, active, mais non de l'activité intellectuelle, n'était point le terrain qu'il lui fallait.

Sur les conseils de sa femme, il partit pour Bruxelles. Mais le séjour de cette ville ne lui agréait pas plus que celui de Francfort. Malgré l'accueil courtois et hospitalier de certaines grandes familles belges, notamment la famille du duc de Looz Corswœrem; malgré l'amitié précieuse de Vieuxtemps, de Léonard, surtout de Servais, ces perspectives de houilles et de machines, ce régime de chair, de ripailles interminables, de faro ruisselant sans cesse, souriaient peu à l'imagination de Damcke, imagination rafraîchie et fécondée par une union suivant son cœur. Son inspiration avait besoin, pour prendre l'essor, de stimulants nobles : il lui fallait des groupes divins, comme ceux de Raphaël, non des saturnales gastronomiques à la Jordaëns. « J'ai patienté quatre ans à Bruxelles, de 1854 à 1859; ce sont quatre pages désagréables, bonnes à déchirer, du livre de notre existence, » disait-il encore quelques mois avant de mourir.

A la fin de 1859, il retourna à Pétersbourg avec sa femme qui désirait le présenter à son père et aux autres membres de la famille Feyghine. De là il retourna s'installer définitivement à Paris, qu'il n'a plus quitté.

XXVI

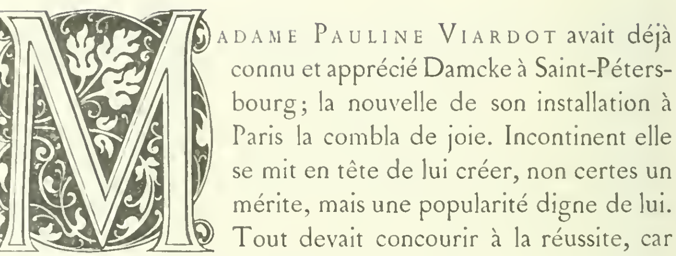


E croirait-on? L'homme dont nous achevons de raconter la vie; l'homme dont on pourra constater tout à l'heure la haute valeur et comme compositeur et comme musicologue; l'un des plus profonds musiciens que l'Allemagne ait produits en ce siècle, n'abordait Paris qu'avec une certaine appréhension. Ce trait indique à lui tout seul la portée que la modestie, faculté intéressante, mais négative et, quand elle est poussée à l'excès, stérilisante, a gardée dans toutes les décisions, dans tous les actes de la vie de Damcke. Il avait fallu toute l'insistance de Vieuxtemps, qui voyait en Damcke le successeur du grand Reicha, pour vaincre ses résistances.

L'accueil qui lui fut fait de prime abord dans cette ville si ardemment ambitionnée depuis nombre d'années, le charma. Les Parisiens ne ressemblaient pas du tout décidément aux Berlinois : la peur s'évanouissait à tout jamais. Tous les artistes lui ouvraient les bras; une foule d'amateurs venaient commencer, un choix même d'artistes venaient recommencer avec lui leur éducation musicale. Les leçons se multipliaient.

Une femme d'élite contribua, plus que personne, à mettre le nom de Damcke en relief, et à donner à ses œuvres une popularité que, sans son puissant concours, elles risquaient de ne pas conquérir, du moins aussi vite : nous avons nommé, avec respect et reconnaissance, Mme Pauline Viardot. Nous ajouterons : avec admiration; car comment résister, ne fût-ce que pendant quelques lignes, à la séduction de nos plus beaux souvenirs? comment hésiter à envoyer, même à trente ans de distance, un salut ému et enthousiaste à la divine créatrice de *Fidès,* à la sublime résurrectioniste d'*Armide,* d'*Alceste,* d'*Orphée?* à la fille prodigieuse d'un père prodigieux lui-même, qui, interprète également parfaite de Rossini, Bellini, Verdi, de Gluck et Mozart, de Meyerbeer et Wagner, a su par surcroît, unissant la virtuosité des doigts à celle de la voix, faire l'orgueil de Liszt? à l'organisation supérieure et lettrée enfin, qui possède encore plus de langues que de répertoires? Heureux ceux qui ont pu jouir de l'apogée de cette cantatrice incomparable et complexe, et entendre, de 1838 à 1860, ce gosier où le génie vibrait avec les notes! Heureux même ceux qui, comme nous, n'ont été à même d'apprécier que la maturité de celle que les contemporains, devançant la postérité, ont surnommée la Rachel de l'Opéra!

XXVII



Madame Pauline Viardot avait déjà connu et apprécié Damcke à Saint-Pétersbourg ; la nouvelle de son installation à Paris la combla de joie. Incontinent elle se mit en tête de lui créer, non certes un mérite, mais une popularité digne de lui. Tout devait concourir à la réussite, car l'ardente et zélée cantatrice avait en main deux leviers essentiels de toute popularité : la valeur intrinsèque du sujet, et les mille ressorts que son prestige incontesté, à elle, lui permettait de mettre en jeu. Elle allait partout, disant et répétant le nom, encore peu connu, de Damcke, l'appelant «son petit Beethoven,» et fredonnant des thèmes de sa première grande sonate à quatre mains, dédiée à Stephen Heller.

M. Auguste Wolff, chef de la maison Pleyel, à la fois facteur et musicien très distingué, et qui garda depuis des procédés de parfaite courtoisie vis-à-vis de Mme et de M. Damcke, prit une initiative à laquelle Mme Pauline Viardot s'associa : par leurs soins communs on organisa, dans les salons de la rue Rochechouart, une audition spéciale des œuvres de Damcke. Servais, le grand violoncelliste, le beau-frère de Damcke, vint exprès

de Belgique pour cette solennité. Bazzini, de passage à Paris, y prit, sur la demande de Mme Viardot, également part.

Voici le programme de cette importante séance (hiver de 1861), dont le programme tout entier se composait d'œuvres de Damcke :

I. — *Hommage à Bach,* pour piano à quatre mains. Exécuté par L. Diémer et l'auteur.

II. — *Trio en mi,* pour violon, violoncelle, piano. Exécuté par Servais, Bazzini, Mme Viardot (piano).

III. — *Chant d'amour et Berceuse,* pour piano et violoncelle. Exécuté par Servais.

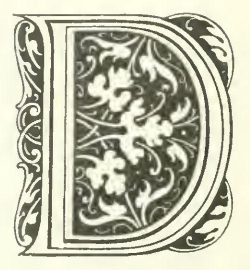
IV. — *Premier Motet,* à quatre parties. Exécuté par Mme Viardot, sa fille aînée, Mlle Orville, M. Lindau.

V. — *Grande Sonate,* dédiée à Moschelès, pour piano et violoncelle. Servais.

VI. — *Deuxième Motet,* à quatre voix.

Le succès des compositions de Damcke fut énorme après cette séance. Damcke, rappelé, se dérobait : ce fut Mme Viardot qui entra au foyer, d'où elle l'entraîna de force devant le public.

XXVIII



DÉSORMAIS Damcke était lancé. Cette soirée le posait d'emblée dans le monde artistique de Paris. Mme Viardot, par la richesse de son élan, par la verve de son admiration, y avait grandement contribué, et il en résulta entre les deux familles Damcke et Viardot des relations continues et, petit à petit, une intimité qui dura jusqu'au départ de Mme Pauline Viardot pour Baden, vers 1868.

La Société des Concerts était jalouse de le compter parmi ses fidèles. Après avoir attendu un an — les statuts de la Société en décident ainsi — son titre d'abonné titulaire, il prit sa place dans une des loges des journalistes, en 1862. « C'est là, nous a-t-il dit plus d'une fois, que j'ai goûté les jouissances musicales les plus inénarrables de ma carrière ; ce Conservatoire, indépendamment de bien d'autres motifs, suffirait à m'éterniser à Paris. »

Damcke récoltait donc une fructueuse moisson de leçons, de connaissances, d'amitiés. Un artiste étranger, naguère très lié avec Berthold Damcke, allait venir lui apporter un regain de réputation. Ignace Moschelès, le vaillant pianiste, vint à Paris,

en été 1861. Il renoua avec son vieil ami des relations qui furent très soutenues pendant les quelques semaines que Moschelès passa à Paris. Moschelès donna plusieurs matinées musicales où il fit entendre de la musique de Damcke. C'est à une de ces soirées qu'il fit la connaissance de Stephen Heller.

Une autre connaissance, une société très musicale également, était susceptible d'attirer Damcke. Rossini tenait ouvert, depuis une vingtaine d'années, son salon au premier étage du numéro 2 de la Chaussée-d'Antin, et il y donnait des soirées hebdomadaires, très recherchées, où toutes les célébrités du monde musical, virtuoses et dilettanti, affluaient. Servais voulait présenter son beau-frère; il insistait auprès de lui pour ouvrir ce nouveau débouché à sa réputation, à ses productions; Damcke éluda toujours ce qu'il appelait « un honneur dangereux ». Un de ses élèves, devenu un de ses amis intimes, lui ayant un jour demandé le motif de cette réserve : « Que vous êtes naïf, mon cher! s'écria Damcke. Croyez-vous que Rossini consente à descendre franchement de son piédestal pour s'intéresser encore à quelqu'un ou à quelque chose? Il sait bien que son soleil est terni, ce Jupiter d'une religion musicale caduque; il se moquera de sa musique, comme Auber de la sienne; mais il ne permettra à personne de la critiquer. Il y a un contraste étrange en cet homme : sur un orgueil féroce et mal caché, est enté un besoin inexprimable, incorrigible de lazzi et de satire. Des gens comme Mozart, Beethoven, voire Meyerbeer, écouteront avec sympathie la musique d'un humble comme moi, et lui feront même l'honneur de la critiquer; Rossini a passé sa vie à se moquer de tout et de tous, à commencer par sa musique. Or, comme j'ai la prétention et de composer

de la musique sérieuse et de porter des jugements convaincus sur la musique d'autrui, je ne me sens pas d'un tempérament à faire exécuter mes œuvres devant un indifférent, ni à lui adresser des compliments que, par derrière, il raillerait comme une flatterie. »

Il disait aussi, quand on le pressait, qu'on lui demandait la *vérité vraie* sur Rossini :

« Rossini est un *génie immense,* une individualité exceptionnellement douée, trop bien douée même, car il n'a pas mérité de Dieu tout ce qu'il en a reçu. Avec cela, ce n'est point, à proprement parler, un *vrai grand maître,* au sens rigoureux du mot, au sens où nous l'entendons en Allemagne. Pour être un *vrai grand maître,* à la façon de Beethoven, de Mozart, de Bach, de Palestrina, il faut avoir, sa vie durant, été un esclave du devoir, du travail opiniâtre, du perfectionnement quotidien, de l'idéal, en un mot; il faut avoir appris à devenir un homme en même temps qu'un artiste; or ces deux conditions : être homme et travailleur, Rossini ne les a jamais remplies. Aussi son œuvre est-il, pour la majeure partie, enterré. Il restera de lui quatre ou cinq morceaux de *Guillaume Tell,* pleins de génie; quelques fragments de la *Messe,* et *le Barbier de Séville* tout entier. Il y a encore bien du charme dans *le Comte Ory;* mais le charme est racheté par de terriblement mauvais quarts d'heure, comme dit Berlioz[1]. »

1. Nous maintenons, sans scrupule, cette double opinion sur Rossini, à cause de sa parfaite authenticité; et puis il y a longtemps que la postérité a prononcé définitivement, et en ce sens, sur Rossini. Ajoutons que l'orgueil de Rossini est celui de beaucoup de grands hommes. Sa fausse modestie a eu du moins le mérite d'être espiègle, et fatigue moins que l'infatuation outrecuidante de Wagner et consorts.

XXIX

N an avant les deux solennités que nous venons de mentionner, Damcke avait éprouvé une satisfaction d'amour-propre presque aussi vive : il avait assisté à l'exécution de sa *Messe*. Un amateur de musique très éclairé, le prince Troubetzkoy, devenu catholique, avait pris l'initiative, et dirigé l'organisation de cette cérémonie artistique, qui fut célébrée cinq fois de suite, en 1860, dans la petite église de la Trinité, sise alors rue de Clichy. Pour Damcke, fuguiste et contre-pointiste de première force, entendre une composition religieuse était peut-être le *nec plus ultrà* de la jouissance musicale. Il lui a été donné d'entendre presque toutes les *Messes* et *Requiems* du répertoire classique, sauf la grande *Messe* de Beethoven, son maître adoré : il ne s'en est jamais consolé.

La période que nous allons parcourir, entre 1860 et 1870, est celle qui a vu éclore les meilleures compositions de Damcke; en voici le catalogue à peu près complet (nous omettons les œuvres de jeunesse, Transcriptions, Fantaisies d'Opéra, que Damcke n'avouait plus) :

Deux Trios;

Une Sonate avec violoncelle;
Un cahier de vingt Mélodies;
Six Lieder à quatre voix;
Deux Sonates à quatre mains;
Hommage à Bach;
Scherzo à quatre mains;
Esquisses, deux cahiers;
Une Messe;
Des Motets.

Dans ce modeste mais solide catalogue, nous ne remarquons aucune Symphonie : pas une trace, pas un fragment. Pourquoi? Aussi peu nous nous figurerions Damcke compositeur d'opéras, autant nous le comprenons symphoniste. Son passé, ses études, ses goûts, tout le portait à ce genre, pour lequel il semblait fait. Nous en avons demandé la raison à des personnes bien informées; il nous a été répondu : « C'est que Damcke n'avait point d'orchestre à lui, et qu'il préférait faire jouer, sous forme de sonates à quatre mains, ses symphonies chez lui, par sa femme et de grands artistes de ses amis. » Réponse peu concluante. Damcke connaissait particulièrement Georges Hainl, le chef d'orchestre de l'Opéra et des Concerts du Conservatoire; M. Pasdeloup était venu plus d'une fois lui demander conseil pour la métronomisation et la conduite des symphonies : rien ne manquait donc à Damcke, ni les précédents, ni les influences. Ce n'est pas sans regret que nous constatons une lacune que rien de sérieux ne justifie.

XXX



OUS nous trompons, quoique l'erreur soit mince. Damcke avait écrit des symphonies; mais c'étaient péchés de jeunesse qu'il avait mis au pilon. « Avez-vous des symphonies dans votre répertoire d'auteur? — Oui, sire; mais ce sont des symphonies que je n'avoue plus. » Ce dialogue avait lieu entre Damcke et son souverain en juillet 1864. Le roi de Hanovre, excellent musicien, comme chacun sait, avait invité Damcke à venir lui faire entendre ses œuvres. Il avait, lui écrivait le roi dans sa gracieuse invitation, entendu parler avec les plus grands éloges « *von einem Landeskinde welches seinem Lande viel Ehre machte* (d'un enfant du pays qui faisait beaucoup d'honneur à son pays). » Le violoniste Joachim était à cette époque le virtuose chéri du roi. C'est avec lui et Lindner le violoncelliste que Damcke exécuta le trio en *mi,* et avec sa femme qu'il exécuta la sonate à quatre mains en *ré*. Le roi était ravi. Il demanda à Damcke de lui orchestrer sa sonate pour venir la lui faire entendre l'année suivante. Il le pria en même temps d'élaborer pour lui un *Projet de Conservatoire* à Hanovre, dont M. Damcke serait infailliblement devenu le directeur. Du coup, Damcke, qui se croyait fixé à Paris, le quittait pour tou-

9

jours et allait terminer sa carrière dans sa ville natale. On sait quelle tournure les événements de 1866 sont venus donner à ces plans.

XXXI



A vie de Damcke, à Paris, était réglée comme le papier sur lequel il traçait ses nobles idées et déroulait ses savantes harmonies. Mais cette systématisation n'excluait ni la variété, ni le charme.

Le matin était consacré au travail personnel de Damcke; l'après-midi, à l'enseignement (il donnait de quatre à cinq leçons par jour); le soir, à des auditions musicales de premier ordre, où était conviée une société très choisie et surtout très éprise de classicisme.

Ces soirées peuvent se diviser en deux séries; la première série a occupé, un jour de chaque semaine, les deux hivers de 1861 à 1862, et de 1862 à 1863. L'élite des plus fameux artistes du monde entier se pressait dans le modeste appartement du numéro 53 de la rue de La Rochefoucauld. On chercherait vainement ailleurs, fût-ce dans les plus brillants salons de Paris, de Vienne, ou de Pétersbourg, de plus grands noms que ceux de Mme Pauline Viardot, Vieuxtemps, Léonard, Wienyawosky, Stephen Heller, Moschelès, Schulhoff, Henry

Herz, Mme Schumann, Rosenhaim, Mathias, M. et Mme Massart, Félicien David, Hector Berlioz, Lecouppey, Marmontel, Joseph d'Ortigue, éminent concurrent de Berlioz au rez-de-chaussée des *Débats*. Tous ces princes de l'art venaient, soit à titre d'exécutants ou assistants, soit aux deux titres à la fois.

La deuxième série, moins régulière, moins riche en séances, mais aussi attrayante, comprend les hivers de 1866 à 1867, et de 1867 à 1868. C'est à la fin de 1866 que l'incomparable interprète de Bach et de Beethoven, Joachim, est venu exécuter dans le salon de la rue Mansart quelques-uns des derniers grands quatuors de Beethoven. En avril 1868, ce fut le tour d'Antoine Rubinstein, qui faisait alors peut-être la saison la plus brillante de sa carrière, puisque, venu pour donner deux concerts, il ne laissait pas encore le public parisien rassasié par huit séances. Ceux qui liront ces lignes, ou du moins quelques-uns parmi ceux-ci, se rappelleront, non sans émotion, le *Rondo* en *la* mineur, de Mozart, la *Marche des Ruines d'Athènes*, le *Nocturne* de Chopin, le *Carnaval* de Schumann, enfin et surtout la sonate numéro 111, exécutés par Antoine Rubinstein, rue Mansart, chez Damcke, dans une mémorable soirée d'avril 1868. Cette sonate, avec sa mélodie élargie, avec ses deux *seuls* mouvements qui semblent braver les règles, cette œuvre énorme paraît destinée au XXe siècle plutôt qu'au nôtre. Cime quasi inaccessible, placée à une hauteur, avant lui inexplorée, par le Titan de la symphonie et de la sonate, elle semblait écrite pour ce Titan de la virtuosité actuelle, pour cet Antoine Rubinstein. C'est ici le lieu de placer le jugement de Damcke sur Antoine Rubinstein, non pas le jeune Rubinstein de 1851, si bien caractérisé par Damcke dans un feuilleton de la

Gazette de Saint-Pétersbourg que nous retrouverons plus tard, mais le Rubinstein de 1868, parvenu à l'apogée de sa gloire :

« Rubinstein est et restera le plus grand pianiste virtuose de ce siècle, après Liszt. Il a dépassé Chopin et Thalberg. Tausig, aussi extraordinaire par le mécanisme, n'a point égalé sa qualité de son et de toucher. Dans la composition, il est de l'élite des universels, comme Mozart, comme Beethoven; immense musicien et toujours mélodiste, il s'est distingué dans la musique de piano, de chambre, dans la symphonie, dans l'oratorio, dans l'opéra. Des pages de génie partout, mais rien que des pages. Ce qui l'a empêché d'être un compositeur de tout premier ordre, c'est qu'il n'a jamais su se corriger. »

XXXII



ANS les intervalles des réceptions artistiques, les soirées avaient un autre emploi : elles étaient données aux amis. L'amitié — le lecteur a déjà dû s'en apercevoir — avait toujours été un besoin pour Damcke; dès son arrivée à Paris, il s'était créé un cercle d'hommes distingués ou éminents, dont l'affection ne lui a pas failli un seul instant jusqu'à leur mort. Parmi les fidèles proprement dits de la rue de La Rochefoucauld et de la rue Mansart, nous nommerons :

Joseph d'Ortigue, le critique exercé et classique du *Journal des Débats,* le successeur de E.-Jean Delescluze; c'est à d'Ortigue « le doux catholique », comme le surnommait Sainte-Beuve, que nous sommes redevables des leçons et, plus tard, de l'amitié de M. Damcke;

Léon Kreutzer, le critique musical du journal l'*Union,* le feuilletoniste de cette époque le plus brillant et le plus compétent de Paris, auteur d'un Concerto, d'une Messe, de Symphonies dont Damcke faisait le plus grand cas;

Hector Berlioz, que Damcke connaissait de longue main, depuis Saint-Pétersbourg;

Stephen Heller, que ses admirateurs ont surnommé le Chopin hongrois, titre que la postérité ne confirmera certes pas.

XXXIII



ERLIOZ serait, pour un biographe, un des portraits les plus attrayants, les plus étonnants à retracer, s'il ne fallait, pour tenter l'épreuve, tenir d'une main le ciseau de Saint-Simon, de l'autre le scalpel de Sainte-Beuve. Une apparition momentanée de cette figure originale vous laissait plus saisi qu'un contact quotidien de quinze jours avec telle ou telle autre. Votre mémoire ne pouvait plus se détacher de ce front vaste, de cette crinière onduleuse, de ce nez

en bec de vautour, de cette puissante boîte crânienne posée, comme pour l'écraser, sur une stature courte et émaciée. A vingt-cinq ans de distance, nous revoyons encore en face de nous ces yeux dont l'expression fière, parfois irritée, n'était point adoucie par le pli acrimonieux d'une lèvre sardonique. Le mécontentement perpétuel traduit par l'ironie contenue ou débordante : telle est la formule que cette tête imposait à tout et à tous; c'est peut-être là le trait principal. Le despotisme était la faculté maîtresse; et Damcke, si supérieur à Berlioz sous certains rapports, était presque le seul qui fût, à force de condescendance, parvenu à le mater et à l'adoucir.

Berlioz passait donc toutes ses soirées rue Mansart; mais la continuité de sa présence n'introduisait dans ces soirées aucune monotonie, car l'humeur de l'auteur des *Troyens* variait, non avec les lunes du mois, mais avec les jours de la semaine. Aujourd'hui on entendait, à partir du rez-de-chaussée, l'escalier craquer sous un pas lent, lourd, interrompu par une toux catarrhale : « Berlioz! » s'écriait-on cinq minutes d'avance dans la salle à manger de Damcke. La porte s'ouvrait plus lentement encore que Berlioz n'avait monté; un vieillard voûté, au teint livide, — vous l'eussiez pris pour un conspirateur bourrelé de crimes, — s'avançait, avec une démarche de nonagénaire, vers sa place favorite; pas de « bonsoir! » une chute pesante sur le divan, — et voilà tout. Au bout de deux heures : — « On s'amuse bien, ici! » grommelle notre vieillard en prenant son chapeau. Il n'avait desserré les dents que pour partir. C'était le jour du silence, et, ce jour-là, le silence était de plomb. Hier, Berlioz a assisté, au cirque Pasdeloup, à l'exécution de *la Damnation de Faust;* aussi est-il arrivé pimpant, guilleret;

jour de loquacité piquante, intarissable de triomphateur rayonnant et débordant. — « Si vous saviez, Damcke, — et Berlioz suffoquait de joie, — si vous saviez!... le lampiste du cirque m'a embrassé! *(sic.)* » Le lendemain (nous avons été témoin de la scène), Berlioz brise presque la porte en éclats, et jetant avec emportement un rouleau de papier de musique sur la table : « Regardez cette horreur, s'écrie-t-il, et voyez comme Liszt me travestit! » Il s'agissait d'une transcription pour piano de *la Marche des Pèlerins,* par Liszt. C'était le jour du Berlioz méconnu, du Berlioz se disant massacré par les arrangeurs et les copistes[1], du Berlioz fou de colère. Le surlendemain, Berlioz se présente avec une allure indécise; sera-t-il sombre ou expansif, ce soir? se demande avec anxiété le petit cénacle. « Attendez, il est glacé; Damcke se charge de le faire fondre tout à l'heure! » chuchote Heller. Berlioz, étendu sur le sopha, a l'air de dormir. — « Il est question de reprendre *Freyschütz* et *Orphée,* » dit Damcke en forçant la voix. Le feu est mis aux poudres. Berlioz fait un soubresaut : « Qui a parlé de *Freyschütz* et d'*Orphée?* Weber et Gluck! quel bonheur! quel charme! mais c'est admirable! Vite! ici les partitions! » On s'exécute; Damche, Kreutzer, Heller, d'Ortigue font cercle autour de notre ressuscité. Berlioz feuillette les partitions avec fièvre, souligne les scènes par des : « O chef-d'œuvre! chef-d'œuvre! » prend sa voix dans les cordes les plus caverneuses pour rendre un effet de trombone, prescrit l'expression, l'accent à donner à tel récitatif, sanglote en chantant une mélodie

---

1. Inutile de remarquer que la boutade de Berlioz n'atteint pas Liszt du tout. Liszt a poussé le don de l'arrangement et de la transcription presque jusqu'au génie.

pathétique, — et finalement (car le Voltairien perçait sous l'artiste) se rassied sur un jeu de mots. Car c'était un des traits particuliers de cette organisation étrange, quand la verve s'emparait de lui, de commencer par la bruyante fusée d'un calembour, d'élargir cette fusée en une magnifique aurore, un superbe réveil d'enthousiasme qui illuminait les horizons *prochains* de la musique; puis de redescendre de ces hauteurs sur le terrain circonscrit et froid de la science positive, de la géographie, de la grammaire. A l'artiste délirant succédait un anecdotier, ou un puriste ingénieux, parfois pédant. Ces jours-là sont ceux que Damcke appelait avec beaucoup d'esprit : « les jours de dégel ».

— « Il n'a manqué à Berlioz pour être un grand homme, disait humoristiquement Damcke, que deux choses : un peu moins d'orgueil, un peu plus de piano[1]. Avec un peu moins d'orgueil, il aurait eu des ennemis moins acharnés; avec un peu plus de piano, il eût beaucoup mieux senti lui-même certaines imperfections de facture, et il eût dispensé ses amis et la postérité des bizarreries de sa musique, si originale d'ailleurs. »

Berlioz a versé toute l'amitié de ses dix dernières années aux Damcke; il les a appréciés dans ses *Mémoires*[2] comme ils

1. Berlioz était incapable de toucher cinq notes de suite sur le piano.

2. « Le soir, quand les douleurs de corps, de cœur et d'esprit sont trop fortes, je prends trois gouttes de laudanum, et je m'endors tant bien que mal. Si je suis moins malade, et s'il me faut seulement la société de quelques amis, je vais dans une famille de mon voisinage, celle de Monsieur Damcke, compositeur allemand d'un rare mérite, professeur savant, dont la femme est d'une bonté d'ange : deux cœurs d'or. Selon l'humeur où l'on me voit, on fait de la musique, on cause; ou bien on roule près de moi un grand canapé, où je reste étendu toutes les soirées sans parler, ruminant ainsi mes pensées amères... » (Mémoires, deuxième édition, tome II, page 420.)

le méritaient; mais il faut bien dire qu'il devait beaucoup à sa bonne étoile, et qu'il aurait vainement cherché ailleurs un milieu aussi intime, aussi intelligent, une compagnie capable à ce point de le choyer, de le supporter au besoin, de le *caresser* par mille ménagements et prévenances.

Hector Berlioz a énormément souffert, certes; et ces souffrances ont dû fausser son caractère. Comme tous les révolutionnaires, il a dépassé le but; comme tous les révolutionnaires, il a été décrié, insulté, calomnié sans être entendu. Mais, en somme, il est moins à plaindre que beaucoup de lutteurs de sa trempe. Parmi les génies prématurés ou méconnus qui ont partagé son sort, à qui a-t-il été accordé d'essuyer une tempête furieuse trente-cinq ans de suite, puis de voir, au déclin de sa vie, son nom apparaître radieux au sommet des vagues ennemies, et, assistant à son immortalité naissante, de s'endormir dans les bras d'une amitié pareille?

XXXIV



TROIS autres artistes de premier ordre, chacun en son genre, avaient recherché, à des époques diverses, la connaissance de Damcke : Liszt, Wagner, Meyerbeer.

On se rappelle l'exécution de la Messe de *Gran,* en décembre 1865, à Saint-Eustache. On se souvient aussi que par suite ou de la mauvaise disposition matérielle de l'orchestre,

ou de l'inexactitude d'une chanteuse principale, ou des préventions du public, cette Messe n'eut point de succès et que les efforts de M. Pasdeloup ne réussirent pas à la relever de sa chute. D'Ortigue[1], prenant carrément parti pour les détracteurs, tombait à bras raccourcis sur l'œuvre considérable d'un de ses vieux amis : nature, au fond, bienveillante, mais méridionale quand même, il abandonnait quelquefois sa plume à des emportements dont il se repentait plus tard. Plus calme, surtout plus courtois, l'abbé Liszt invita, par une lettre très digne et fort sincère, d'Ortigue, Berlioz, Damcke, à une audition intime, chez Léon Kreutzer, de sa Messe réduite pour le piano. Cette invitation avait un intérêt particulier pour Damcke, qui n'avait jamais entendu Liszt d'aussi près. Chez Kreutzer, le pauvre d'Ortigue était penaud; Berlioz se montra impoli, car il leva, en pleine exécution, la séance; de sorte que presque tous les honneurs de l'audition furent pour Damcke. Il y eut discussion suivie; les deux athlètes du classicisme et du romantisme se heurtèrent, et, en définitive, se quittèrent « dans les meilleurs termes ». Nous avons surpris l'impression de Damcke dans sa primeur : « A près de soixante ans, s'écriait-il électrisé, c'est encore le premier pianiste du monde! Les plus grands ne l'approchent pas, même de loin! » L'admiration de Damcke pour Liszt s'arrêtait au virtuose et au musicien. Et la postérité est en train de lui donner raison.

1. « Tous mes amis m'ont *raté* dans cette circonstance, tandis que les louanges me sont venues d'où je ne les attendais pas, — nous disait Liszt en 1873. — Que d'Ortigue trouvât ma musique mauvaise, soit; mais il n'avait pas le droit d'y voir des fautes qui n'y sont pas, des *septièmes de seconde* qu'il a rêvées. » — Ce propos est de Liszt, qui nous l'a tenu à nous-même, à Pesth, en 1873.

Celui dont Liszt s'est fait le héraut, celui auquel il a prêté depuis quinze ans le prestige de son génie musical, de son jeu, de sa plume, Richard Wagner, n'obtenait pas, à beaucoup près, autant de sympathie de Damcke. Pendant l'été de 1858, Wagner, en villégiature d'exilé à Zurich, avait fait des avances à Damcke. Ils passèrent trois semaines ensemble. Très frappé des mérites du musicien et de l'harmoniste, Damcke sortit plus convaincu qu'auparavant du charlatanisme du théoricien, et aussi peu converti que possible aux procédés du compositeur. « J'ai témoigné moi-même mon admiration à Wagner pour le troisième acte de *Lohengrin;* le (fameux) *Vorspiel* de ce troisième acte, Berlioz le trouva sublime, et je suis de son avis; mais je lui ai déjà signalé, dans le courant de la partition, des signes précurseurs de sa troisième manière, qui le perdra ou compromettra, à moins que cette troisième manière ne devienne le *Credo* d'une École nouvelle de dramaturgie musicale. Les vingt dernières années de ce siècle adopteraient donc la mode Wagner comme les quarante premières ont adopté la mode Rossini. La postérité aura à faire le départ. Elle aura beaucoup à prendre et encore plus à laisser dans leur fatras. »

Meyerbeer a toujours fait grand cas de Damcke, qui l'a apprécié d'une façon magistrale dans le long article du *Journal de Saint-Pétersbourg,* faisant partie du recueil de feuilletons publié plus tard par Damcke (numéros 80, 81. 1850). Dès les premiers temps du séjour de Damcke à Paris, Meyerbeer se fit présenter à Mme Damcke et lui parla longuement de son mari. « Il l'avait beaucoup suivi comme compositeur et directeur de concerts à Berlin, comme critique musical à Saint-Pétersbourg. Il serait *heureux,* au besoin, de *venir lui*

demander des conseils. » Il tenait beaucoup à entendre la sonate pour piano et violoncelle : elle fut exécutée devant lui et pour lui par Mme Remaury-Montigny et M. Lebouc.

Damcke se trouva mêlé aux circonstances de la mort de Meyerbeer d'une manière trop touchante pour que nous ne les rappelions pas ici. L'indisposition subite de Meyerbeer, au mois de mars 1864, avait mis en émoi le monde musical tout entier. Damcke alla plusieurs fois porter sa carte. Un jour l'illustre malade insista beaucoup pour qu'il montât, et il le reçut seul, dans sa chambre à coucher, avec une affectueuse affabilité. Comme Damcke, après avoir pris des nouvelles de la santé de son interlocuteur, s'informait des destinées de *l'Africaine :* « Voyez-vous, répliqua Meyerbeer, il y a plus de trente ans que j'ai commencé cet opéra, plus de dix ans que je l'ai en portefeuille. Si j'ai attendu si longtemps, c'est qu'il me manquait une Sélika; cette Sélika, je l'avais rencontrée dans l'admirable Lucca, de Berlin, qui malheureusement ignore le français. De pressantes sollicitations réclament depuis longtemps la primeur de mon œuvre pour la scène de Berlin, ma ville natale; j'ai hésité, quoique, par les souvenirs, par l'habitude, par la reconnaissance, par la sympathie universelle des Français, je me trouve en quelque sorte inféodé à l'Opéra de Paris, ma patrie musicale d'adoption. Enfin, c'est décidé, *l'Africaine* naîtra française; les rôles principaux sont distribués déjà; le travail de copie est avancé; et puis, — ajoutait le moribond sans le savoir en se retournant sur son lit, — il faut en finir, mon cher Damcke; il est bien temps que je voie cette chère *Africaine* avant de mourir. »

Huit jours après cet entretien, Meyerbeer était mort.

XXXV



ERS 1867, la fondation Beaulieu lui demanda, comme un honneur, de vouloir bien entrer dans son Comité administratif. Damcke accepta l'offre avec plaisir. Cette fondation, créée par un amateur délicat avec mission de reproduire et d'exécuter, dans un concert annuel, un choix des meilleures pièces symphoniques et dramatiques appartenant aux XVIIe et XVIIIe siècles, devait inspirer beaucoup de sympathie aux instincts archéologiques de Damcke.

Vers 1869, on lui décerna le prix Chartier, destiné à récompenser les œuvres marquantes de musique de chambre.

En 1870, deux nouvelles distinctions attendaient Damcke, qui pouvaient compter parmi les plus flatteuses dont il ait été l'objet.

On était à la veille du centième anniversaire de Beethoven. Une élite de musiciens ayant décidé de célébrer cet anniversaire par un festival imposant, Damcke fut naturellement invité à faire partie du Comité. Ce Beethovenien profond et compétent frappa tous ses collègues par la justesse de ses conseils sur la marche à suivre et le programme à tracer. La déclaration

de guerre tomba comme une bombe sur les délibérations du Comité. Les événements de 1870 ont donc interdit, à Berlin comme à Paris, la réalisation de ce centenaire, qui n'a pu être fêté avec l'intelligence et la pompe nécessaires qu'à Vienne, la ville la plus musicale de monde avec Paris.

Presque en même temps que la précédente ambassade, une personne, musicienne également, se présentait à Damcke, rue Mansart. « L'inconnue qui vous parle, dit-elle, est loin d'être étrangère à la musique. Je sais très bien déchiffrer et réduire les partitions. Je connais de longue date M. Jules Janin qui lui-même est lié avec M. Hector Berlioz. M. Berlioz a maintes fois manifesté à M. Janin le regret de n'avoir pu réaliser un rêve de sa jeunesse : la révision du texte de Gluck. Il ajoutait : « Il n'y a guère, avec moi, à Paris, qu'un homme capable d'en-« treprendre pareille tâche : c'est Damcke. » Les éloges que M. Berlioz vous donne dans ses *Mémoires* m'ont encore confirmée dans la démarche que je hasarde auprès de vous, monsieur. Je me charge des frais. Consentez-vous à entreprendre, avec ma collaboration, une édition nouvelle et critique de M. Gluck, imprimée avec tout le soin, tout le luxe dignes de ce grand homme? »

Celle qui tenait ce noble et original langage était Mlle Fanny Pelletan, musicienne distinguée et fille d'un médecin.

Damcke fut aussi heureux que fier d'accepter, et il se mit au travail avec une ardeur juvénile. Le plan de l'œuvre fut arrêté aussitôt. On se mit en rapport avec d'excellents traducteurs allemands et italiens, dont on avait besoin, puisqu'il était décidé que les préfaces paraîtraient en triple version. On remonta aux sources les plus sûres pour une collation authentique (biblio-

thèque de Vienne, du Conservatoire). La vaillante collaboratrice de Damcke ne recula pas devant un sacrifice de dix mille francs pour acquérir le manuscrit original d'*Armide* qui avait été en possession de Mme Rosine Stolz. Bref, on voulait reconstituer, sous un superbe costume, l'œuvre et le texte *définitifs* de Gluck : de l'avis unanime de la presse française[1] et étrangère, on y a réussi. L'œuvre marchait à pas de géant. Interrompue par la guerre, reprise en 1872, elle se composait, en 1874, de deux volumes : les deux *Iphigénie*.

XXXVI



EPENDANT la santé de Berthold Damcke s'altérait visiblement. Les onze années de leçons écoulées entre 1859 et 1870 l'avaient beaucoup surmené ; le travail sur Gluck, qui a absorbé ses cinq dernières années, y contribuait. Il avait été successivement professeur d'harmonie, professeur de piano, critique musical, chef d'orchestre; son rêve, pour la fin de sa vie, aurait été de combiner, à son aise, à loisir, le plaisir de la composition avec la tâche de chef d'orchestre,

1. Voir les articles de M. Ch. Bannelior, dans la *Revue et Gazette Musicale*.

d'un orchestre bien à lui; ce retour au professorat lui devenait pénible. A ces ennuis, le deuil venait ajouter ses secousses. Son père, qu'il chérissait, était mort en 1857; en 1865, sa mère le suivait dans la tombe. L'ami avait été frappé au cœur par des coups multipliés : 1866 lui avait enlevé d'Ortigue; 1867, Servais; 1868, Léon Kreutzer; 1869, Berlioz. La régularité d'habitudes, la sobriété cénobitique de Damcke, cuirassées d'une énergie étonnante, lui auraient servi d'appui contre ces ébranlements, si ceux-ci ne s'étaient compliqués d'une terrible infirmité physique. Lors des vacances de 1865, il fut saisi d'un tremblement au pouce gauche; ce tremblement étant concomitant avec de vives palpitations de cœur, on y prit peu garde, d'abord. Une saison aux bains de Pfeffers en 1866 guérit les palpitations de cœur; mais le tremblement, du pouce, gagna le bras gauche tout entier. Les bains d'air du Righi, d'Engelberg ne changèrent rien à cet état. Le mal, pourtant, sans diminuer, semblait stationnaire, quand survint cette guerre affreuse de 1870 qui a ruiné encore plus de santés que de fortunes. S'il y a eu aggravation sensible du mal de Damcke alors, les événements de mars-juin 1871 n'y furent certes pas étrangers. Tout le côté gauche et la main droite étaient désormais pris par une terrible névrose, qui ne pardonne pas : la paralysie agitante. Ce n'étaient plus des symptômes autorisant encore un peu d'espoir; c'était un état défini, irrémédiable. Lui-même ne se faisait plus d'illusions sur sa santé détruite, pendant l'été qu'il passait à Zwei-Simmen (Oberland), en 1874. « Regarde, disait-il à sa femme éplorée, en lui montrant les oscillations effrayantes de sa main droite; c'est le suprême avertissement. » L'hiver fut triste. Au commencement de janvier 1875, une

crise très inquiétante éclata : le docteur Charcot, appelé, manifesta peu de confiance. Le malade, astreint à plusieurs opérations douloureuses qu'il supporta mal, expira entre les bras de sa femme, le 15 février 1875, à dix heures du soir.

XXXVII



CETTE mort porta d'abord un coup cruel aux projets artistiques de Mlle Fanny Pelletan. Heureusement elle avait pratiqué Damcke assez longtemps, pour ne pas perdre courage. Les principaux matériaux sont amassés pour les trois tragédies qui restent : *Pâris et Hélène, Armide, Orphée;* les principes critiques du grand éditeur défunt restèrent gravés dans la mémoire de son successeur, qui les avait appris par cœur, et dont la tâche continua à être une œuvre de classement et de coordination plutôt que de composition. Damcke s'est donc survécu dans la personne de sa noble et courageuse collaboratrice, jusqu'à ce que la mort de Mlle Fanny Pelletan ait laissé, par la production de deux vides, le choix d'un remplaçant, digne de sa tâche, d'autant plus difficile. C'est M. Camille Saint-Saëns qui a accepté la lourde mission de continuer le labeur commencé; et certes le rôle ne

pouvait échoir à plus méritant et à plus compétent. Mais pourquoi M. Camille Saint-Saëns, en écrivant la notice nécrologique de Mlle Pelletan, accorde-t-il, en passant, une mention si brève et si sèche à Berthold Damcke? nous ajouterons : si superficielle et partiale?

Nous lisons, dans *Harmonie et Mélodie,* à la page 116 : « Entre les mains d'un tel professeur, elle développa d'une façon complète l'intelligence que la nature lui avait libéralement départie. » A la page 122 : « Elle était devenue, avec le temps, plus forte que Damcke lui-même. »

Voilà une appréciation qui eût joliment fait sourire Damcke, et qui eût été fort peu du goût de celle dont M. Saint-Saëns loue la « simplicité grandiose », Mlle Fanny Pelletan.

En donnant à Berthold Damcke un si pauvre brevet de capacité musicale, l'homme à qui a échu l'insigne honneur de lui succéder devait ne pas oublier que sans la collaboration de Damcke, Fanny Pelletan n'aurait probablement jamais commencé sa glorieuse entreprise. Si M. Saint-Saëns ignore l'immense valeur de Damcke comme musicien, musicologue, critique, tant pis pour lui[1]! Si M. Saint-Saëns ne se souvient pas que Damcke faisait le plus grand cas de son talent et de sa science, tant pis encore pour la mémoire, d'ailleurs si riche, de l'auteur du *Rouet d'Omphale!* Si M. Saint-Saëns ne pardonne pas à Damcke de ne point partager son admiration à outrance pour Richard Wagner et Liszt, Damcke aurait pu lui répondre qu'il avait qualité pour faire des réserves sérieuses sur

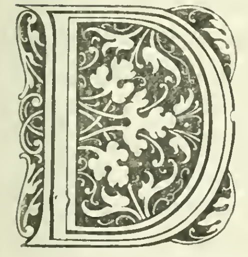
1. Nous le renvoyons aux Livres III et et IV de cet ouvrage pour acquérir, sur ce point, les notions qui manquent à l'éminent critique.

ces deux artistes, et qu'il comptait dans son camp les plus hautes personnalités musicales : Brahms, Max Bruch, Goldmarck, Vieuxtemps, Rubinstein, Gounod, et tant d'autres! Si Damcke, enfin, a commis des erreurs dans son travail de reconstitution du texte de Gluck, est-il sûr, lui, de n'en jamais commettre à son tour lui-même, surtout si la publication de Gluck est menée jusqu'au bout, ce qui n'est point assuré?

« Vous seul, Berthold, disait à Damcke Rubinstein, devant nous, en 1874, vous seul étiez capable de donner au monde musical un bon et beau Gluck. »

La postérité confirmera l'arrêt d'Antoine Rubinstein. Robert Volkmann, dans une lettre très admirative adressée à la veuve Damcke et que nous avons sous les yeux, opine absolument dans le même sens.

XXXVIII

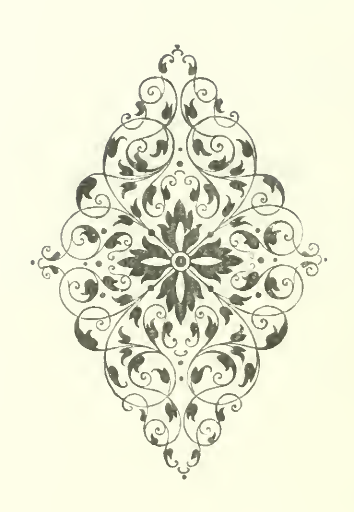


DAMCKE était un homme de taille moyenne, bien prise dans ses proportions. La conformation irrégulière, l'ossature un peu déjetée de la colonne vertébrale penchait en avant la charpente générale; l'habitude du travail et de la méditation, maintenue avec persistance durant sa vie entière, contribuait à accuser cette allure voûtée qui restait

néanmoins caractéristique sans devenir disgracieuse. La tournure de la personne était familière sans trivialité, digne sans raideur ni pédantisme. La main, où s'emboîtaient des doigts effilés, sans être secs, que terminaient des ongles parfaitement plantés, « cette main » était la main prédestinée d'un grand pianiste. La tête, un peu inclinée, qui savait si vivement se relever pour scruter son interlocuteur, apparaissait dans un encadrement luxuriant de cheveux blancs, qu'achevait une superbe barbe couleur de neige aux reflets d'ambre. Au rictus d'une bouche un peu longue mais fine et éloquente, correspondait un écarquillement fréquent des paupières, un plissement expressif du front, signe, chez l'artiste, d'une forte surprise ou d'un enthousiasme concentré. Des sourcils incultes abritaient deux yeux admirables qu'on ne pouvait oublier quand, une fois, on en avait été fixé; ils étaient le résumé de la vie, de l'âme de Damcke, leur foyer intérieur. Ce regard, d'un bleu franc, miroir d'une conscience calme et d'une profondeur sereine, savait s'illuminer d'un éclair de malice; grave et souriant, il vous enlaçait par un charme irrésistible; et, pour répéter une parole fameuse, « le génie et la poésie se le disputaient ». Berlioz, l'ami intime de Damcke, avait lui aussi, et à un plus haut degré, cet œil d'aigle; mais le rayon visuel était froid, âcre, sardonique : il transperçait, il n'échauffait pas. L'ensemble de tous ces traits vous reportait volontiers à ces types de grands luthériens, à ces étonnantes figures osseuses, augustes, brûlantes du feu intérieur, qui ont immortalisé le pinceau de Dürer ou de Holbein. La parole de Damcke, sourde, voilée, saccadée dans ses derniers mois, savait encore retrouver, par moments, ses belles notes d'autrefois. Douce, pénétrante, elle résonnait,

sauf de très rares exceptions, de l'accent français le plus pur; elle complétait l'influence déjà exercée par le regard et achevait d'enchaîner l'interlocuteur ou l'élève dans le cercle magique de la sympathie.





LIVRE SECOND

LE COMPOSITEUR





LIVRE SECOND

LE COMPOSITEUR[1]

XXXIX



L'EXISTENCE vertigineuse qu'on mène à notre époque implique la production à outrance. La vie matérielle a imposé, en cela, comme en bien d'autres choses, hélas! ses lois à l'esprit; l'écrivain et l'artiste doivent, comme le manufacturier, faire vite et beaucoup, sous peine d'être distancés, ou tout au moins d'être accusés de

---

1. Nous devons beaucoup, pour cette partie de notre travail, à la collaboration d'un critique dont le savoir et le goût égalent la modestie : M. Charles Bannelier, ancien prix d'harmonie et de fugue du Conservatoire, ancien rédacteur de la *Revue et Gazette musicale*.

paresse (nous ne savons rien de plus sot qu'un pareil reproche jeté à un homme qui vit sur les faveurs essentiellement contingentes de l'inspiration poétique). Du nouveau! toujours du nouveau! A peine a-t-on pris le temps de goûter — du bout des lèvres — la saveur d'une œuvre, qu'il en faut une autre, deux autres, dix autres; le pauvre musicien n'est pas compositeur à moins.

Ah! combien ils sont plus respectueux de l'art et d'eux-mêmes, et en même temps plus soigneux de leur vraie gloire, ceux qui retardent sur le siècle! Ils ont compris qu'il n'est pas toujours bon d'être « de son temps », car le jour où cette tendance, ce beau produit de la Sagesse contemporaine, régnera comme un principe, la direction du mouvement social risquera fort d'appartenir aux foules, au lieu d'être le privilège des esprits d'élite. Et l'histoire nous apprend ce qu'il advient en pareil cas.

XL



DAMCKE fut un de ceux-là. Désireux de laisser de lui à la postérité autre chose que le souvenir d'éphémères succès, il ne se pressa jamais d'écrire. Cette règle de ne travailler qu'à son heure, et les occupations multiples d'une vie bien remplie d'artiste militant, de professeur, de critique, l'ont empêché de produire autant qu'on aurait pu l'at-

tendre d'une plume exercée et féconde en ressources comme la sienne. Mais aussi, si l'on excepte quelques fantaisies et morceaux de facture auxquels il n'attachait aucun prix et que les instances des éditeurs purent seules lui arracher, — et quel est l'homme de talent qui ne s'est pas trouvé quelquefois forcé de passer sous ces Fourches Caudines? — à part ces bagatelles qui font nombre, mais ne comptent pas, l'œuvre de Damcke restera, parce que le savoir et la conscience, ces deux auxiliaires indispensables du génie, en ont, dans leur plus haute expression, comme pénétré toutes les parties et toute l'essence même de l'ensemble.

Damcke est un classique. Si les belles pages de critique qu'il a laissées ne le disaient à chaque pas, ses compositions le démontreraient au premier coup d'œil. Bach, Hændel, Haydn, Mozart, Gluck, Beethoven, Weber, Mendelssohn, Schumann, résument sa religion musicale; c'est à l'école de ces grands maîtres qu'il a formé son style; c'est sur leurs traces qu'il a ambitionné de marcher. Le sentiment qu'il avait de leurs sereines beautés s'était éveillé de bonne heure et ne s'est point affaibli. Son esthétique n'était cependant point exclusive, et il ne refusa jamais de rendre justice aux belles choses qui se rencontrèrent sur son chemin, tout en les considérant comme de simples accidents lorsqu'elles se produisaient comme application de ces nouvelles théories qui voudraient transformer la musique en une immense mélopée, et qu'il réprouvait de toutes ses forces. Il était persuadé que l'originalité ne consiste pas nécessairement à ne point faire comme les autres, et en cela encore il ne tenait pas à être « de son temps »; il croyait que le sillon ouvert par les maîtres classiques n'est pas épuisé, et que celui à qui Dieu

a départi la puissance créatrice peut encore y faire épanouir le beau, aussi bien que sur un terrain neuf. Il avait vu que l'une des maladies de notre temps est cette fièvre de *personnalisme* qui fait qu'on se détourne volontiers, sans la creuser, de l'idée du voisin, pour tâcher d'en avoir soi-même une telle quelle, et surtout de la montrer. Damcke, comme tous les esprits justes, comprenait autrement la solidarité artistique. Le retentissement de son nom lui tenait moins à cœur que la satisfaction intérieure d'avoir apporté sa pierre au grand édifice.

XLI



ALHEUR, disait Voltaire, au barbare que Cicéron ne touche point! » Malheur, dirons-nous à notre tour, aux raffinés qui en sont venus à dédaigner Beethoven! Il en est malheureusement plus d'un, et nous en connaissons pour notre part. Le jour où ce dédain conscient, réfléchi, viendrait à se généraliser, nous pourrions dire : *Finis musicæ*. Mais, Dieu merci, rien ne la fait présager; et ce sera l'honneur des Damcke et autres musiciens de la vieille roche d'avoir travaillé à la rendre improbable.

Les compositions de Damcke, nous l'avons dit, ne sont pas

très nombreuses : cinquante-cinq chiffres d'œuvre, auxquels il faut ajouter quelques œuvres posthumes, et dont il est même équitable de déduire les morceaux de salon, fantaisies et arrangements dont nous avons parlé. Mais cet œuvre peu considérable est d'une valeur que le public n'a pas eu assez d'occasions d'apprécier, grâce à la modestie parfois exagérée de l'auteur. Les qualités les plus solides, la noblesse de la pensée, la simplicité et la clarté de l'expression, une unité parfaite de style, y sont répandues partout.

Damcke est rarement ce qu'on est convenu d'appeler *brillant;* la nature de son talent est plutôt intime, attachante, *gemüthlich,* pour nous servir d'un vocable allemand peu traduisible, mais bien exact, — sans manquer cependant de fermeté et sans arriver jusqu'au sentimentalisme. Savant comme on ne l'est plus guère à notre époque, il ne pouvait négliger d'intéresser l'esprit, et ses œuvres sont autant de modèles au point de vue de la facture; mais tout ce qui ressemble au pédantisme y est évité avec soin. On sent que la science, chez Damcke, était pour ainsi dire amalgamée avec l'inspiration et ne s'en séparait point. Qu'on étudie ses trios, ses sonates à quatre mains, toute sa musique de chambre, et l'on s'en convaincra facilement. Nous allons tâcher, par une esquisse rapide des pages les plus remarquables qu'a écrites Damcke, de guider le lecteur dans ce travail, auquel nous le convions d'une manière pressante, s'il est musicien, et qui lui sera d'un réel et durable profit.

XLII

MUSIQUE INSTRUMENTALE



LES deux trios pour piano, violon et violoncelle, op. 42 et 48, sont, sous le rapport de l'architecture, de l'ordonnance, de la composition, dans le sens étendu du mot, quelque chose d'achevé, de magistral. Ils ont été écrits à la meilleure époque de la carrière productive de Damcke; lui qui ne tâtonna pour ainsi dire jamais, et dont la main a été ferme dès le début, bien que la personnalité dans l'invention ne se fasse pas jour encore dans ses premières œuvres, il était parvenu alors à l'apogée de son talent, à l'entière possession de lui-même. Damcke, il faut bien le remarquer, n'a pas eu à refréner, dans sa jeunesse, les désordres d'une imagination dévoyée; il a commencé modestement, filialement, dirions-nous presque, sous l'égide des maîtres, qu'il vénérait; il a acquis sa supériorité par le développement normal et provoqué sans relâche les belles facultés qui étaient en lui. C'est pour les esprits de sa trempe, noblement préoccupés d'un but vers lequel ils

tentent constamment et de tous leurs efforts, que le poète semble avoir écrit : *Vires adquirit eundo.*

XLII

L'ALLEGRO initial du premier trio *mi* majeur, $^{6}/_{8}$, a pour thème les cinq mesures suivantes :



On prendrait volontiers la première moitié de ce motif pour le début d'une chanson populaire ou plutôt d'une ronde enfantine que toutes les petites écolières parisiennes savent par cœur. Mais la rencontre est toute fortuite, et nous avons la certitude que Damcke a toujours considéré son motif comme original; nous verrons tout à l'heure, du reste, qu'il ne répugnait point aux chansons populaires. En tout cas, ce que ce thème peut avoir tout d'abord d'un peu familier pour ceux qui connaissent la ronde, est singulièrement ennobli par la terminaison de la phrase, et bien plus encore par le beau travail ultérieur du développement, dont une bonne partie repose sur le dessin des deux premières mesures. Nous connaissons peu de morceaux de musique de

chambre où l'intérêt soit plus soutenu, où l'art de la mise en œuvre soit poussé plus loin.

Le minuetto de ce trio est une perle. Cela coule de source; c'est charmant et plein de fraicheur, avec une nuance délicate de mélancolie.

Il y a beaucoup de poésie dans le larghetto; — de cette poésie forte, virile, que nos compositeurs contemporains font profession de dédaigner pour les élégances mièvres et maladives ou pour l'emphase creuse de l'école à jamais impuissante de « l'art pour l'art ».

Une grande franchise d'allures, de la vivacité, un certain enjouement qui n'est pas sans finesse, telles sont les qualités qui distinguent le finale, coulé, comme tout le reste, dans le moule classique.

Le second trio (op. 48) se place sur le même rang que le premier. Même largeur de plan, même style châtié, même harmonie nourrie, même soin dans les détails, même habileté à ménager les effets, même charme dans le scherzo et dans l'andante, même brio dans le finale.

XLIII



AMCKE n'a écrit qu'une sonate pour deux instruments : l'œuvre 43, pour piano et violoncelle ou violon, en *ré* majeur, dédiée à Moschelès. Le premier morceau, dans la manière de Mendelssohn, est charpenté avec beaucoup d'art et riche en belles sonorités, en effets bien trouvés : qu'on remarque, pour n'en citer qu'un, la manière élégante dont est ménagée la rentrée du motif, sur une suite d'octaves retardées qu'exécute le piano (fin de la page 10). Les deux autres morceaux, l'andante et le finale, — la sonate n'a point de scherzo, — sont aussi des modèles de facture; et bien que l'idée génératrice de l'un et de l'autre manque un peu de caractère, on les écoute avec plaisir, et surtout avec l'intérêt qui s'attache à tout ce qu'une main habile a rehaussé de son savoir-faire.

Les deux sonates[1] pour piano à quatre mains (op. 44 et 55).

1. La sonate pour piano à quatre mains dédiée à Heller a été magistralement appréciée dans une épître de Joachim Raff à Léonard. Elle a été écrite en français. La grammaire y boite, mais la critique est correcte, judicieuse et d'aplomb :

« *Wiesbaden, 26 juin 1869.*

« ..... Monsieur Richault m'a remis la sonate à quatre mains, op. 44, de M. Berthold Damcke. Je ne sais pas si c'est sur votre demande ou non. Mais en tout cas, je puis

sont des œuvres de grande valeur. Le début de la première, dédiée à Stephen Heller, semble appeler le style fugué :



Le style fugué proprement dit ne fait pourtant pas le fond de cet allegro; ce qui n'empêche pas le développement d'être très serré et fort remarquable. L'auteur n'est jamais à court, et surtout, malgré la connexité qu'ont entre eux les matériaux de son édifice, il ne devient jamais aride ni fatigant.

C'est encore une charmante chose que le scherzo, qui peut se comparer à ceux des deux trios dont nous avons déjà parlé. Nous croirions même volontiers qu'il a pu être destiné d'abord à quelque œuvre de musique d'ensemble, et que ce n'est pas

---

vous assurer que j'étais très curieux de me faire entendre cette œuvre. Enfin, une bonne élève de moi a étudié le piano; et ainsi nous avons joué plusieurs fois la sonate, qui me paraît un chef-d'œuvre comme nous en possédons du meilleur temps de l'école de Vienne. La partie la plus intéressante pour moi c'était le finale, page superbe, pleine de science, d'esprit et de verve. Quelquefois il me voulait paraître comme si l'œuvre eût été conçue pour l'orchestre. Du moins, je suis convaincu que le tissu symphonique dans plusieurs parties de cette sonate pourrait beaucoup mieux ressortir encore moyennant l'articulation orchestrale, que maintenant au piano.
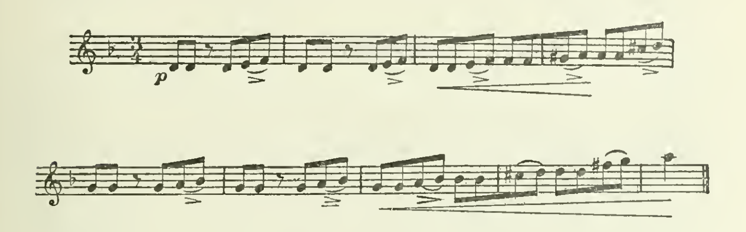
« Quand vous voyez M. Damke, faites-lui mes compliments sincères pour cette œuvre tout à fait magistrale. Je m'empresserai de faire la connaissance d'autres.

« Comme toujours, vous avez fait la propagande de mes ouvrages chez M. Maurin. Pourquoi M. Maurin, qui semble s'intéresser pour la musique de chambre, ne joue-t-il mes quatuors, ou le quatuor en *la* mineur? Certes, bien exécuté, ce dernier produit un autre effet encore que celui de Brahms, bien que ce dernier soit une composition très estimable.

« Quand vous continuez comme ça, le Maire de Paris établira une division spéciale de la police sous le nom de *Garde de sûreté anti-raffique*, dont la surveillance s'exercera premièrement et gravement sur vous. Mais merci encore et encore...

« JOACHIM RAFF. »

au piano que Damcke pensait en écrivant un motif comme celui-ci :



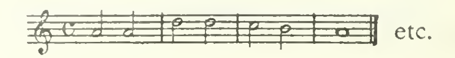
Nous voyons dans l'andante une sorte de scène descriptive, non pas de celles dont le but est de reproduire puérilement quelque phénomène de la nature, mais bien le commentaire expressif d'une succession de sentiments qu'on n'a pas de peine à discerner, et dont l'auditeur bien doué se laisse aisément pénétrer.

Plein de verve et de chaleur, supérieurement conduit et proportionné, le finale est la digne péroraison d'une œuvre remarquable à tous égards.

La seconde sonate à quatre mains est en *fa* mineur, et dédiée à Mlle Fanny Pelletan, la vaillante collaboratrice de Damcke dans la publication des opéras français de Gluck. Elle est aussi d'un haut intérêt, et peut prendre pour elle, en général, les éloges que nous avons donnés à son aînée. Une petite restriction, toutefois, serait à faire pour le second morceau (intermezzo à deux temps en *ut* mineur), auquel manque un peu de cette légèreté aimable qui rend si charmants les scherzos que nous avons vus jusqu'ici.

Cette sonate pourrait s'appeler *Sonate de l'Homme armé.*

En effet, une grande partie du finale est construite sur le thème de la chanson de ce nom, si populaire au moyen-âge :



Plus de cinquante compositeurs du XV[e] et du XVI[e] siècle ont écrit des Messes sur ce thème; celle de Palestrina est la plus célèbre[1]. Si la chanson de l'*Homme armé* a séduit tant d'anciens contrapuntistes, on reconnaîtra qu'il ne se prête pas moins bien à être traité dans le goût moderne. Avec l'immense variété qu'admettent les formes de la musique moderne, nos compositeurs ont appris à l'école de Sébastien Bach à tirer parti de tout; et Damcke, sous ce rapport, ne le cédait à personne.

Un scherzo isolé, pour piano à quatre mains en *si* mineur (op. 47), mérite aussi d'attirer notre attention. Presque contemporain du second trio, il porte la même virile empreinte. Un andante en *ré,* à deux temps, en sépare avec effet les deux parties assez longuement développées et dont la vigueur ne faiblit pas un instant. Ce scherzo réclame une place au répertoire des concerts.

L'*Hommage à Sébastien Bach* clôt la série des compositions à quatre mains. C'est une grande fugue, précédée d'une in-

1. Il existe deux versions de la Messe de Palestrina : l'une, authentique, où la chanson est rythmée à trois temps; l'autre, qui est un arrangement, avec le motif à quatre temps; on peut les trouver, réunies dans un même volume manuscrit, à la bibliothèque du Conservatoire de Paris. Damcke a suivi la leçon établie par Kiesewetter, qui diffère un peu de celles dont nous venons de parler par la terminaison du motif.

troduction, et traitée comme celles de Mendelssohn, c'est-à-dire à la moderne, avec l'ampleur et l'éclat que comporte le piano de nos jours. Damcke avait voué à Bach un véritable culte, et sa religion n'était rien moins que platonique, à la différence de celle de beaucoup de musiciens qui vénèrent de confiance le « père de l'harmonie ». Il pratiquait Bach, il l'étudiait sans cesse, il le possédait à fond. Si son style a acquis de bonne heure sa clarté et sa fermeté remarquables, c'est à ce maître des maîtres qu'il le doit. Il en avait bien conscience, et son *Hommage* est un tribut de reconnaissance en même temps qu'un acte de profonde admiration.

XLV
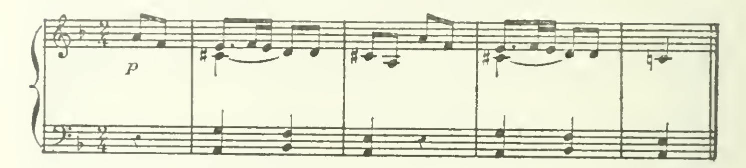


AMCKE a peu écrit pour le piano seul. (Nous ne parlons, bien entendu, que des compositions originales.) Nous trouvons, par ordre chronologique :

La *Marche caractéristique,* op. 37 (*ré* mineur, quatre temps), parfaitement nommée, car elle a de l'élan, de la vigueur et de l'originalité ;
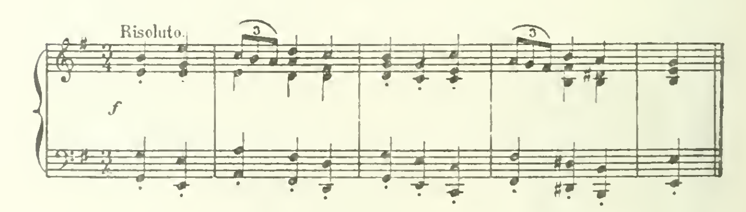
Les huit *Esquisses,* op. 51, jolis morceaux de genre, parmi lesquels il faut remarquer le numéro 2 (*la* mineur, $^2/_4$), un

gracieux pastel; le numéro 3, *Complainte,* dont le caractère naïf est accentué dès le début par deux quintes de suite dans la basse qui se répètent à chaque retour du motif, et par la terminaison mineure du second membre de phrase :



Et le numéro 6 (allegretto, *si* majeur, quatre temps), léger, pimpant, et d'un charmant effet;

Enfin, la *Suite de quatre morceaux* (op. 52), dont deux sont surtout à recommander : le numéro 3, *Minuetto mi* majeur, 3/4 [1], et le numéro 4, qui est la *Chacone* bien connue :



Ajoutons à cette *Chacone* l'admirable fugue en *Tempo Lar-*
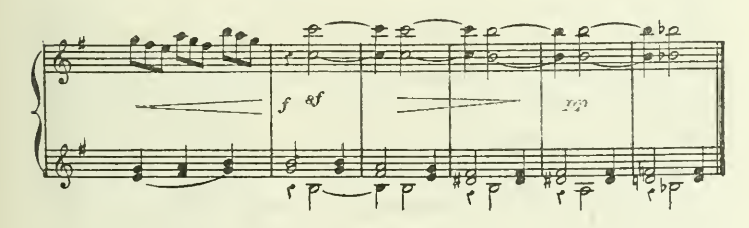
---

1. A la treizième mesure de ce *minuetto*, l'édition porte :

Il faut supprimer le bécarre au second *la*, comme lorsque le passage revient à la page 10.

ghetto, en *ut* mineur, dont Léon Kreutzer disait : « C'est la fugue aimable par excellence. »

Pour beaucoup de gens, à Paris surtout, Damcke n'est que l'auteur de la *Chacone :* nous voudrions bien qu'il fût aussi, pour tout le monde, celui des trios et des sonates à quatre mains. Ce qui a fait la fortune de ce morceau, c'est, à part le charme de l'invention, que le virtuose y peut briller, non pas sans doute comme on l'entend aujourd'hui, à grand renfort d'octaves, d'accords à grande envergure et de *traits,* mais à la manière des Scarlatti et des Clementi, ce qui est peut-être un peu plus difficile. Le rythme et l'allure de la vraie *Ciaccona* italienne sont fidèlement reproduits. Damcke a apporté là, comme partout, sa conscience scrupuleuse : cette conscience qu'un maître célèbre a pu appeler la moitié du talent. Signalons aux amateurs de délicatesses harmoniques les trois dernières mesures du passage suivant, qui se trouve à la deuxième et à la neuvième page :



XLVI



ci s'arrêtera notre revue des œuvres instrumentales publiées du vivant de Damcke. Il en a laissé d'autres en manuscrit, que nous avons pu parcourir et dont nous devons aussi au lecteur un court aperçu :

1° Ouverture des *Joyeuses Commères de Windsor,* pour l'orchestre, avec réduction pour le piano à quatre mains par l'auteur : terminée, lit-on à la fin, le 4 novembre 1839 et exécutée pour la première fois le 21 du même mois (Damcke avait alors près de vingt-huit ans); morceau de la plus pure couleur classique, d'une clarté parfaite, d'une ordonnance irréprochable, franc, sain et vigoureux, n'ayant du reste ni l'éclat un peu tapageur ni les grâces un peu vulgaires de la célèbre ouverture de Nicolaï, qui lui est postérieure de dix ans.

2° Marche du *Couronnement de Jeanne d'Arc,* pour l'orchestre : brillante sans fracas inutile, bien équilibrée, instrumentée avec adresse; un véritable modèle du genre. Réduite aussi pour le piano à quatre mains par Damcke.

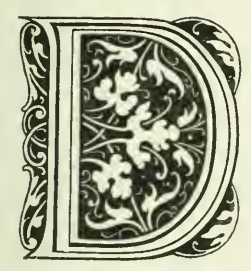
3° Un trio pour piano, violon et violoncelle, complètement terminé, mais dont l'auteur avait le projet de modifier les

trois premiers morceaux. Le finale seul, très réussi, serait resté tel quel, et sera probablement publié à part.

4° Quelques morceaux de piano : un air varié en *si* bémol, 2/4, d'un effet excellent et qui trouverait fort bien sa place sur ces programmes de concerts; un *Sostenuto espressivo* en *mi* majeur, 3/4, dont il y a peu de chose à dire, et une *fughetta* à trois parties, en *ré* mineur, petit morceau bien écrit et intéressant.

XLVII

MUSIQUE VOCALE



DANS ses compositions religieuses, Damcke reste l'homme des grandes traditions. Il ne cherche point à *dramatiser* ses inspirations : les morceaux en style expressif de sa *Messe solennelle* pour quatre voix d'hommes (op. 45) sont au contraire d'une simplicité calme et noble, et la musique figurée, la fugue, le contrepoint et ses variétés y ont trouvé une place relativement considérable. On peut avoir pour la musique d'église un autre idéal que celui des vieux maîtres,

et l'avenir est sans doute à une esthétique moins exclusive et plus vivante que la leur. Mais il n'est point impossible de moderniser cette esthétique, d'y approprier les conquêtes ultérieures de l'harmonie et du goût musical; c'est ce qu'a fait Cherubini, c'est aussi ce qu'a fait Damcke. La *Messe solennelle* n'est plus ce qu'étaient les œuvres religieuses des derniers siècles; elle n'est pas encore ce que seront celles du vingtième, qui n'est pas loin de nous. Il ne faut point y voir une sorte de compromis, — du moins l'auteur ne l'a pas entendu ainsi; respectueux d'une forme à laquelle le génie a mis plus d'une fois son empreinte, il a simplement voulu y attacher un hommage de plus, sans renoncer pour cela à traduire dans une langue plus humaine ses sentiments à lui.

Les morceaux les plus remarquables, en dehors du style fugué, sont le *Kyrie eleïson*, le *Qui tollis*, l'*Et incarnatus est,* fort beau quatuor avec violoncelle solo, le *Benedictus,* plein d'onction, à quatre voix seules, et l'*Agnus Dei*. La fugue proprement dite fait son apparition trois fois : à la fin du *Gloria* et du *Credo,* et à l'*Hosanna* du *Sanctus*. Damcke a tiré le meilleur parti du groupement de quatre voix de même nature, où les parties ont toujours tant de peine à se mouvoir. Pour rendre l'exécution de sa Messe plus facile, il s'est privé du secours puissant de l'orchestre, et son quatuor n'est accompagné que par l'orgue, avec violoncelle et contre-basse *ad libitum;* et il a su parfaitement accommoder son style à ses ressources restreintes. Un autre mérite qu'il faut louer dans cette Messe comme dans toutes les œuvres vocales de Damcke, c'est le soin jaloux avec lequel la prosodie latine, allemande ou française est observée. Combien plus indépendants sont la plupart

de nos compositeurs d'aujourd'hui, que toute règle impatiente et gêne!

Dans les vingt Motets sur paroles latines (op. 46 et 46 *bis*), il est des choses sans grand intérêt, et parfois purement scholastiques; mais c'est le très petit nombre. Nous y trouvons aussi des morceaux du plus beau et du plus grand caractère, comme les trois doubles chœurs de la *Musica sacra* (op. 46) : *Sicut cervus, Qui regis Israël* et *Cantate Domino;* l'*Ave verum* en *la,* dans le même sentiment tendre et la même tonalité que celui de Mozart, et l'*Ave Maria* en *fa* dièze, de l'op. 46 *bis.*

Le psaume 23, pour trois voix de femme et orchestre (op. 54), peut s'exécuter au concert et y tiendra parfaitement sa place. On a ajouté au texte allemand une traduction française exacte, mais, nous devons le dire, très peu élégante. Le psaume 103 et deux versets du psaume 77, publiés ensemble (op. 10), sont une œuvre de jeunesse. L'accompagnement est arpégé d'un bout à l'autre : il rappelle, avec une intention évidente, la harpe soutenant de ses accords l'hymne de louange du roi-prophète.

Avant de quitter la musique religieuse, mentionnons, mais pour mémoire seulement, un oratorio écrit par Damcke vers le début de sa carrière de compositeur. Il l'avait plus tard condamné et ne consentit jamais à le publier.

XLVIII



OUS arrivons aux mélodies vocales et aux chœurs. La collection de ces œuvres est d'un grand intérêt. Damcke eût pu assurément prétendre à une belle place parmi les auteurs de *Lieder :* peut-être ne lui a-t-il manqué qu'un chanteur de talent, dévoué à sa renommée. Ses idées mélodiques sont presque toujours heureuses, et leur accompagnement revêt les formes les plus variées et les plus riches. La voix est traitée avec tous les égards qui lui sont dus, c'est-à-dire qu'elle chante de la manière la plus naturelle, et non point dans ce style contourné qui est si fort à la mode dans une certaine école et dont Damcke avait une sainte horreur.

Nous n'avons pour but que d'esquisser ici à grands traits la physionomie du compositeur. Dans le cadre où nous devons nous renfermer, il serait difficile de tout commenter et même de tout citer. Laissant donc de côté ce que cette partie de l'œuvre de Damcke peut avoir de faible ou même de seulement recommandable, et partant d'inutile pour la caractéristique de son talent, nous allons nous borner à énumérer, avec quelques appréciations à l'appui, ses productions les plus remar-

quables dans ce genre si cultivé, et que cependant les maîtres ont élevé à une hauteur où il devrait être désormais à l'abri des atteintes du vulgaire.

Nous ne ferons point de distinction entre les *Lieder* publiés et ceux, en plus grand nombre, qui ne le sont pas au moment où nous écrivons, car il se pourrait que d'ici à quelques mois il n'en restât plus d'inédits.

Sehnsucht (le Désir), paroles de Julius Mosen, *mi* majeur $^6/_8$. Un des plus beaux *Lieder* que nous connaissions : mélodie expressive, mouvementée, rendant bien la passion avec ses alternatives d'ardeur, de trouble et de calme.

Im Walde (Dans la Forêt), paroles de Moritz-Horn, *fa* majeur, quatre temps. Coloris charmant, harmonies intéressantes, grande variété de moyens et néanmoins parfaite unité de style.

Die Mainottenwittwe (la Veuve Maïnotte), paroles de Wilhelm Müller, *ut* mineur, quatre temps. Sorte de ballade ou scène dont la poésie est admirable; c'est le chant funèbre de la veuve du Klephte mort en héros dans la guerre contre l'Osmanli. On comprend qu'un musicien se soit laissé séduire par ces accents profondément sentis, par ces images tantôt vigoureuses, tantôt délicates, toujours heureusement exprimées. Damcke a été à la hauteur du sujet : c'est assez dire.

Deux *Chansons de Marguerite,* dans *le Trompette de Sakkingen,* de Scheffel : la première, *Wie stolz und stattlich geht er,* assez peu convenable au sujet, et dépassant le but par des imitations trop réalistes de fanfares guerrières; la seconde, *Jetzt ist er hinaus in die weite Welt,* mélodie à couplets, énergique, aux contours nettement accusés. Il y a là

évidemment la préoccupation de faire parler l'amante d'un trompette autrement que dans la gamme sentimentale habituelle. L'alternative du 6/8 et du 2/4 est heureuse : le *rallentando* forcé du 2/4 permet d'appuyer sur l'expression de certains sentiments.

Geh zur Ruh (Va reposer), paroles de Carl Beck, *mi* bémol, 3/4. Morceau de peu d'étendue, mais plein de charme dans sa simplicité, et d'un effet sûr s'il est bien dit, avec la largeur de style voulue.

Was sollen Thrænen, paroles d'Ida de Düringsfeld, *la* mineur, 2/4. Les regrets d'une âme désenchantée sont exprimés avec une vérité à laquelle aident beaucoup de fréquentes oppositions de mouvements.

Das verlassene Magdelein (La Jeune Fille abandonnée), paroles d'Édouard Morcke, *la* mineur, 2/4. Il y a dans ce *Lied* une certaine tristesse contenue, une résignation qui se révèle dans la manière dont les plaintes sont exhalées, et que le musicien a parfaitement rendue. L'accompagnement, courant presque toujours *piano* en doubles croches, semble le murmure du cœur blessé soulignant les paroles.

Stille Nacht (Nuit calme), paroles de Wilhelm Müller, *la* bémol, 6/8. Charmant tableau, sentiment profond et vrai. Un des meilleurs *Lieder* de Damcke.

Quatre mélodies, dédiées à Mme Franziska Schott (op. 41). Sont à mentionner les trois premières :

1° *Wellengruss* (Salut des flots), paroles de la comtesse Haslingen-Schickfuss, *mi* mineur, 12/8. Beaucoup de caractère et de chaleur, mélodie bien coupée, expressive, accompagnement plein d'intérêt;

2° *Das Mædchen am Brunnen* (la jeune Fille à la fontaine), paroles du même poète, *sol* mineur, 6/8. Trois strophes courtes, d'un sentiment élégiaque, tout à fait dans la manière de Schubert;

3° *Maria Geburt* (la Naissance de Marie), cantique, *fa* majeur, 3/8. Mélodie simple, bien trouvée, facile mais nullement banale, telle qu'on peut la désirer pour un *Lied* populaire; accompagnement peu compliqué, mais ayant encore sa signification.

Six mélodies pour quatre voix d'hommes, op. 31.

Sont à citer :

Die Rache (la Vengeance), paroles d'Uhland : couleur sombre, allure vigoureuse, sonorités bien choisies; — *Die Schnellfliegenden* (les Oiseaux au vol rapide), paroles du roi Louis de Bavière, morceau court, mélodie et harmonie pleines d'élégance; — *Der Teufelsbanner* (la Bannière du Diable), vraie *chanson* à quatre parties, gaie, pleine d'entrain et de franchise.

Deux chœurs à quatre voix d'hommes, op. 19, composés sur des poésies de Rückert : *Die Himmelsthræne* (la Larme du Ciel) et *Nachtwache* (la Garde de nuit); tous deux sont ravissants, mais le dernier, assez développé, est surtout remarquable par ses jolis effets de nuances et de mystérieuses sonorités.

Six chœurs à quatre voix mixtes, sans chiffre d'œuvre; nous citerons : *Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht* (Une gelée tomba par une nuit de printemps), sorte de légende en deux parties, dont la seconde a été écrite par Damcke de deux manières différentes; *Die Himmelsthræne,* de Rückert, composé aussi pour la seconde fois (voir ci-dessus); et *Wenn Alles eben vorkæme, wie du gedacht es hast* (Quand tout irait comme

tu le désires) : morceaux pleins de poésie et d'attrait; du plus heureux effet, et intéressants par la facture. Le dernier est un modèle sous ce rapport. Sa terminaison un peu solennelle est bien dans le sens et dans l'esprit du texte.

Ce que fut Damcke compositeur, les pages précédentes ont essayé d'en donner une idée, sinon complète, du moins sincère. Ce côté de son talent ne fut pas toujours le plus apprécié, et c'est bien là un peu ce qui nous a déterminé à y insister autant. Pour beaucoup qui ne connaissaient guère ses œuvres, parce qu'il ne sut jamais *se pousser,* il était du moins un critique et un musicologue de premier ordre : étudions-le donc maintenant sous cet autre aspect, très important aussi, et rappelons brièvement les services que son jugement droit et sûr, son érudition immense, ont rendus à l'art.



LIVRE TROISIÈME

LE CRITIQUE





LIVRE TROISIÈME

LE CRITIQUE

XLIX

Celui qui a dit que « la critique est aisée », n'a pas cru émettre un paradoxe; cet hémistiche fameux n'est pourtant pas autre chose. Certes, créer l'œuvre d'art est autrement grand, autrement méritoire que la juger. Mais le jour où un peuple s'est trouvé assez avancé en civilisation pour qu'une œuvre d'art naquît chez lui, ce jour-là, la critique y naissait aussi. La conception de l'homme de génie, vaguement sentie

d'abord, éleva peu à peu les intelligences jusqu'à sa hauteur : le besoin de la comprendre fut la conséquence naturelle de sa divulgation. Il n'est que trop vrai que les déductions du principe nécessaire de la critique ont abouti à bien des aberrations, depuis Aristote jusqu'à Winckelmann; mais si fausses, si insuffisantes que soient les doctrines dans lesquelles les esthéticiens ont prétendu enfermer les règles du beau, il n'en reste pas moins certain que l'œuvre d'art, par cela seul qu'elle existe, appelle le jugement, et qu'on a dû d'abord s'efforcer d'en pénétrer le sens, puis d'imaginer un idéal auquel ses beautés pussent être rapportées.

Cet idéal, malheureusement, est subordonné avant tout à une question de tempérament; l'un est touché surtout d'une belle ordonnance dans la composition, et se contentera de peu quant à l'expression; l'autre fait bon marché de la forme et aime à chercher la pensée et le sentiment sous l'enveloppe parfois défectueuse qui les recouvre; celui-ci est frappé du détail, s'extasie devant les délicates ciselures; celui-là a la compréhension assez large pour voir l'ensemble, et suit de préférence les grandes lignes. Un juge au goût absolument sûr, capable d'apprécier tout avec une entière justesse, n'a certainement jamais existé, et tout nous porte à croire qu'il n'existera jamais. C'est pourquoi, si « l'art est difficile », la critique n'est pas aussi aisée que l'a dit le poète, — qui avait eu, cela ne peut faire doute, à se plaindre de cette dernière.

L



ais si la réunion de toutes les facultés qui constitueraient le juge infaillible est impossible à rencontrer, il s'est trouvé et il se trouvera encore, Dieu merci! des cerveaux assez heureusement organisés pour en posséder un certain nombre, et même pour les porter jusqu'au plus haut point de perfection compatible avec notre nature humaine. Il existe peu de ces privilégiés, bien que chacun de nous soit assez porté à se croire l'un d'eux; mais peut-il en être autrement?

Un exercice continuel de l'ensemble des facultés qui constituent ce qu'on appelle le *goût,* et qui sont aussi susceptibles de développement que toutes les autres; un effort constant dans la largeur de vues, de l'impartialité, de l'accession de l'esprit au plus grand nombre de formes du beau, qualités indispensables à quiconque a entrepris de juger des choses aussi diverses entre elles, aussi peu réductibles à un type unique que les œuvres d'art; une étude approfondie de la technie, de l'histoire, des principales productions de la musique à toutes les époques, — voilà la tâche multiple assignée aujourd'hui au critique. Assurément, il ne manque pas de gens qui s'en tirent

à meilleur compte, et qui sont même capables de discourir fort honnêtement, sans grande préparation, sur l'opéra nouveau; nos habitudes de vie à la vapeur ont rendu nécessaire une extension presque indéfinie de la profession, et il faut encore savoir beaucoup de gré à ces Aristarques improvisés de n'être pas plus maladroits, ayant si peu appris la musique et si rarement eu le temps de penser d'une façon sérieuse à l'art dont ils sont chargés d'étudier les manifestations pour leurs lecteurs. Mais, du nombre et de l'importance des aptitudes que doit réunir le musicologue soucieux de faire honneur à son mandat, il est facile de conclure que l'énumération des vrais critiques ne saurait être longue, et cela malgré le développement qu'ont pris dans la masse du public les connaissances spéciales, malgré l'assouplissement incontestable des esprits par un commerce plus fréquent avec les œuvres et les questions d'art.

LI



N a dit maintes fois que le critique ne doit pas être compositeur. L'expérience a en effet démontré que l'artiste qui crée est souvent trop occupé de ses propres idées, trop attaché à sa propre manière de sentir (et c'est là, pour beaucoup. la condition même de la production), pour juger les œuvres des autres avec assez d'indépendance et

une suffisante largeur de vue; volontiers exclusif et prompt au blâme, il est généralement tenté de donner son approbation irréfléchie et presque inconsciente à tout ce qui se rapproche de sa manière d'écrire, surtout si elle lui appartient en propre, et s'il peut voir dans cette affinité de style un hommage rendu à sa personnalité. Les exemples abondent, sous nos yeux même; Richard Wagner nous offrirait le plus saillant de tous, s'il était possible de le compter parmi ceux qui se sont trompés de bonne foi. Qu'il suffise de citer le jugement porté sur Meyerbeer par Schumann, et ceux attribués à Weber sur Beethoven et, si nous ne nous trompons, sur sa Symphonie en *la*.

C'est là, sans doute, le cas le plus fréquent; mais la règle, si règle il y a, n'est pas sans offrir des exceptions, d'autant plus notables qu'elles sont en plus petit nombre. Schumann, par exemple, qui n'a pas su rendre justice à l'auteur des *Huguenots,* a montré une grande sagacité dans la plupart de ses autres appréciations; il a su se dégager assez complètement du *moi,* pour estimer presque toujours à leur vraie valeur les œuvres des autres, même conçues en dehors de son idéal artistique, et il est bien peu de ses pronostics relatifs à l'avenir de jeunes musiciens de son temps qui ne se soient réalisés.

LII



UCUN de ceux qui ont connu Damcke ne s'étonnera que nous le placions au premier rang dans cet état-major des critiques-compositeurs. Il était admirablement organisé pour ces fonctions si difficiles à bien remplir. Une grande rectitude de jugement, précieux don de nature que la passion n'altéra jamais, lui constituait avant tout une supériorité dont bien d'autres eussent pu se contenter; mais il fut toujours tourmenté de la soif de savoir, et un labeur sans relâche emmagasina dans sa tête une immense quantité de faits musicaux, qui vinrent ajouter leur appoint à cette première et fondamentale qualité. Dans cette Allemagne si riche de nos jours en musiciens savants, Damcke fut un des premiers parmi les maitres. Si les Kæchel, les Jahn, les Jæhns, les Nottebohm, les Chrysander, les Rietz, ont rendu des services considérables à l'art par des travaux spéciaux et des monographies qui sont des modèles, aucun d'eux, croyons-nous, n'avait fouillé comme Damcke *tous* les sujets, n'aurait été prêt comme lui à traiter *toutes* les questions. Non seulement il connaissait

les classiques comme pas un, et sa mémoire conservait avec une imperturbable sûreté les détails de leurs chefs-d'œuvre et les traits les plus caractéristiques de leurs productions en général, mais encore il avait étudié les compositeurs marquants de toutes les époques, il savait au juste la valeur de chacun, il avait lu leurs principales partitions, et personne mieux que lui ne pouvait remonter à l'origine de tel ou tel progrès, dissiper les doutes sur l'authenticité de tel ou tel passage. Pour le savoir encyclopédique, on ne peut guère, pensons-nous, lui comparer que Fétis : avec cette différence, toutefois, que Damcke, n'ayant pas jugé à propos ou n'ayant pas trouvé le temps d'écrire de longs ouvrages d'histoire, de théorie ou de polémique, n'a pu être apprécié selon son mérite par la masse du public, et de plus, qu'ayant l'esprit moins porté vers les systèmes et ne s'aventurant pas aussi facilement que l'auteur de la *Biographie universelle des musiciens* dans des discussions sans issue, il était de meilleure foi que lui, et avec moins de peine.

De quel secours ne lui a pas été cette érudition générale pour sa magnifique édition des opéras français de Gluck! C'est là surtout, dans les préfaces incomparables des deux *Iphigénie* et d'*Alceste,* — les seules, malheureusement, dont la mort lui ait permis d'achever la publication, — que le savant se montre avec tous les avantages de son immense acquis, en même temps que l'artiste apparaît dans toute la ferveur d'un culte d'autant plus profond qu'il est raisonné. Damcke portait dans sa tête toutes les œuvres de Gluck; ce n'était pas trop pour un travail critique qui ne porte cependant que sur les seuls opéras français, car on sait que nombre de morceaux de

16

ces partitions avaient d'abord appartenu aux ouvrages italiens du maître, à *Telemaco,* à *Elena e Paride,* à la *Clemenza di Tito,* etc. Gluck a fait connaître, dans la préface d'*Alceste,* ses idées sur la composition lyrique; mais, comme tous les auteurs de systèmes trop absolus dans le domaine de l'esthétique, il a dû souvent transiger avec ses propres principes. C'est ainsi que postérieurement à l'exposé de cette doctrine, dont les termes semblaient lui interdire de revenir en arrière, Gluck a encore utilisé des fragments de ses anciens opéras italiens pour *Armide* et *Iphigénie en Tauride.* Ces fragments, à la vérité, étaient choisis de manière à ne point faire tache dans le milieu nouveau où ils étaient introduits; leur maintien était parfois aussi une concession faite à un chanteur qui trouvait à y briller. Ce n'est point ici le lieu d'examiner l'opportunité des emprunts que le maître a jugé à propos de se faire à lui-même; nous avons seulement voulu indiquer de quelle nécessité il était, pour arriver à une connaissance approfondie des œuvres françaises de Gluck, de posséder aussi toutes les autres. Non seulement Damcke n'avait pas d'autre moyen de vérifier l'origine et la filiation de tel ou tel morceau, de trouver la raison des variantes qu'on y constate parfois, mais encore il y gagnait — et c'est là un point capital aussi — de s'assimiler parfaitement le style de Gluck, de manière à pouvoir prononcer en dernier ressort sur les difficultés que présente en tant d'endroits l'établissement du texte.

Il est difficile, en effet, de s'imaginer l'incurie avec laquelle a été faite la première publication des opéras français de Gluck; contemporaine, ou à peu près, de leur mise à la scène. On les a qualifiées, et avec raison, de « grimoires imprimés ». Il faut

une étude pour se reconnaître dans l'enchaînement des scènes et des divertissements; les fautes de gravure et de copie fourmillent, et se compliquent de celles échappées, en trop grand nombre aussi, à Gluck lui-même, que certains détails d'instrumentation impatientaient au point de lui faire commettre, par pure négligence, de véritables barbarismes d'écriture musicale. Le grand homme disait sans doute comme Mozart : « Tant pis pour qui me jugera sur ces misères! » Mais en présence des immenses progrès accomplis de nos jours dans la critique musicale, le respect dû à la mémoire de Gluck commandait de ne pas laisser les choses en l'état. Beethoven, Bach, Mozart, Mendelssohn, avaient ou vont avoir leurs éditions monumentales et définitives; Gluck ne devait pas attendre plus longtemps la sienne. Le vœu exprimé par Berlioz dans ses Mémoires a été réalisé par Mlle Fanny Pelletan et Damcke. Mlle Pelletan a donné une part de sa fortune, et plus tard, *formée par son éminent collaborateur,* elle a pu apporter une aide efficace à ses travaux. Damcke a été *l'âme de l'entreprise.* Il se reflète tout entier dans cette admirable publication; on y retrouve cette parfaite loyauté de l'esprit qui l'empêcha toujours de se contenter d'à peu près, cette clarté sans sécheresse qu'il apportait aussi dans ses compositions, cette logique sévère, cette sûreté d'intuition, cette réunion presque incroyable de connaissances parfaitement classées et coordonnées, se complétant sans se confondre, qui sont le génie du critique. C'est avec un regret dont rien ne peut tempérer la vivacité que nous, qui l'avons connu et aimé, et qui avons pu apprécier les grandes qualités de la vaillante femme dont l'initiative avait si bien rencontré en s'adressant à lui, nous restons en face de l'œuvre

interrompue deux fois, à dix-huit mois de distance, par la mort aveugle et injuste[1] !

LIII



Nous dirions volontiers que Damcke, critique, se résume dans ce travail magistral. Et pourtant le cadre, tout vaste qu'il était, reste insuffisant pour ce savoir profond, dont on n'aperçoit qu'une faible partie; mais chaque page, chaque paragraphe laisse une impression telle, qu'il est impossible de ne pas conclure du peu qu'on voit à un ensemble dont l'étendue inspire un sentiment de respect. Du reste, et bien que ceux-là seuls qui ont connu Damcke soient complètement édifiés à cet égard, car il est loin d'avoir tout confié au papier, les journaux auxquels il a collaboré, tant en allemand qu'en français (la *S.-Petersburger Zeitung*, la *Sud-deutsche Musikzeitung*, de Mayence, la *Revue et Gazette musicale*, de Paris), ont gardé des preuves nombreuses de l'universalité qui est l'un des caractères de sa critique. L'occasion était

1. Le testament de Mlle Pelletan a confié à M. Camille Saint-Saëns le soin d'achever l'édition de Gluck.

saisie au jour le jour : un compte rendu de concert, d'opéra nouveau, l'appréciation d'un livre ou d'un morceau récemment paru, la fournissaient aisément. Bon sens, sagacité, indépendance, érudition opportune, les articles de Damcke renfermaient tout; ils peuvent servir de modèles à quiconque ambitionne de parcourir, en obtenant quelque crédit, une carrière qu'on aborde généralement avec beaucoup trop de confiance.

Nous voudrions reproduire quelques-uns de ces morceaux, si remarquables, qui termineront dignement ce chapitre, — non toutefois sans en avoir signalé un autre intitulé *Weber et le Freyschütz*, ingénieuse et docte « fantaisie critique », où Damcke a condensé tout un trésor d'observations frappantes de vérité, de remarques que personne ne s'était jamais avisé de faire sur le chef-d'œuvre de Weber. La *Revue et Gazette musicale* de Paris[1] a rendu aux lecteurs français le service de le traduire de la *S.-Petersburger Zeitung,* où aucun d'eux ne serait certainement allé le chercher.

Nous aurions voulu que notre première citation fût celle d'un commentaire donné par Damcke, dans le même journal de Saint-Pétersbourg, d'une succession harmonique qui se trouve vers le début de la Fantaisie et Sonate de Mozart, en *ut* mineur, succession si souvent remarquée pour son étrangeté apparente et restée inexpliquée jusqu'à lui. Le haut intérêt de cette démonstration, nous ne pourrons, malheureusement, en faire jouir les harmonistes, le précieux article de Damcke ayant été perdu sans espoir.

1. Numéros des 15 et 22 octobre 1876.

LIV



ous tâcherons de consoler le lecteur par la reproduction intégrale du feuilleton suivant, sur les débuts du grand Antoine Rubinstein comme symphoniste :

FEUILLETON DU JOURNAL DE SAINT-PÉTERSBOURG

Du Samedi 8 Mars 1852

REVUE DES CONCERTS

M. RUBINSTEIN

« C'est dans la belle salle, si favorable à la musique, rendue depuis peu au monde élégant par notre célèbre facteur de pianos, M. Lichtenthal, que M. Rubinstein nous a donné, cette année, son concert. Si d'autres artistes donnent des concerts pour faire de l'argent, il n'en est pas ainsi de M. Rubinstein. Chez lui les frais considérables des copistes, d'un nombreux orchestre, etc., y absorbent à peu près la recette entière du concert. C'est que, pour M. Rubinstein, l'art a plus de prix

que l'argent. En véritable artiste, qu'il est, il a compris que, pour développer tout à fait le grand et beau talent dont le ciel l'a doué, il lui faut absolument entendre exécuter ses œuvres. Or, comme chez nous, aussi bien que partout ailleurs, un jeune compositeur trouve difficilement un orchestre disposé à lui faire entendre ses œuvres pour l'amour de l'art, M. Rubinstein sacrifie les recettes de ses concerts à remplir ce devoir sacré. Je suis du reste persuadé qu'en agissant ainsi noblement et en véritable artiste, Rubinstein ne fait que prêter ce qui plus tard lui sera rendu avec usure; car il y a en lui un avenir si beau et si brillant qu'une fois son jour venu, il fera pâlir la plupart des flambeaux de nos jours.

« Non seulement Rubinstein possède dans son âme le feu sacré qui constitue l'artiste, il a, en outre, reçu une éducation musicale tellement complète, que tous les genres, depuis le frivole jusqu'au plus élevé, lui sont également abordables et familiers. Mais il dédaigne le genre frivole, il est à la poursuite d'un idéal, et cet idéal est de la famille de ceux qui ont immortalisé les grands maîtres. Oh! s'il avait voulu descendre dans une sphère plus basse, plus accessible au goût de la foule!... depuis longtemps il serait proclamé hautement, ce qu'il n'aurait pas été alors, ce qu'en effet il est maintenant, quoique tout le monde n'ose pas encore le proclamer un grand artiste. Enfant prodige, il a parcouru l'Europe, et tandis que les grands artistes le caressaient, il a su surprendre une partie de leurs secrets à chacun d'eux. Puis un phénomène des plus rares s'est accompli, l'enfant étant devenu homme, le prodige du talent n'a pas disparu. Revenu dans sa patrie, toujours pianiste comme il y en a peu, Rubinstein fait presque oublier ce

talent brillant par celui, plus noble et plus rare, de compositeur.

« On trouve, dès à présent, de véritables chefs-d'œuvre de grâce et de sentiment parmi ses compositions de piano; il nous en a fait admirer plusieurs, mais il ne sait pas encore maîtriser son inspiration, quand il dispose de l'orchestre. Pénétré de la grandeur des moyens qui lui sont fournis, il rêve alors un but colossal, qu'il n'a pas encore la force de poursuivre par la route directe qui, peut-être, l'y aurait conduit. Comme le poète qui marche dans une magnifique forêt, dorée par un beau soleil, il se laisse séduire par chaque échappée de vue, et, changeant souvent de direction, n'avance guère. Tantôt c'est un heureux effet instrumental, auquel il ne peut pas s'arracher et qu'il prolonge plus qu'il ne fallait, tantôt une belle combinaison harmonique ou contrepointique, qu'il a hâte de faire valoir; souvent il épuise, dès la première exposition, tout l'intérêt de son thème. En général, c'est la richesse et la trop grande extension des détails qui font du tort à la clarté et à la précision de l'ensemble de ses œuvres. On y marche souvent comme dans un brouillard épais, au travers duquel, de temps en temps, on entrevoit bien un paysage admirable, qui cependant bientôt, et avant qu'on ait eu le temps d'en détailler toutes les beautés, est de nouveau envahi et effacé par des formes vagues et sans couleur.

« Cependant, les progrès de Rubinstein deviennent plus évidents chaque année. La grande *Symphonie* qu'il nous a fait entendre et qu'il a dirigée lui-même, dans son dernier concert, est bien supérieure à sa première, qu'il avait fait exécuter il y a deux ans. Je ne parlerai pas des idées de la nouvelle

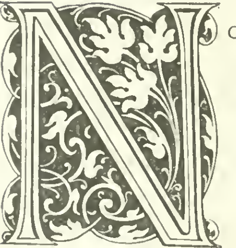
œuvre du jeune auteur; car ce n'est pas sous ce rapport-là qu'un progrès lui serait encore à désirer; mais c'est dans l'instrumentation (cet art si difficile, que la théorie ne peut qu'indiquer vaguement, et qu'on n'acquiert que par une longue expérience) qu'il faut constater des progrès incontestables. L'instrumentation de la nouvelle *Symphonie* de Rubinstein, quoique parfois encore un peu surchargée, est non seulement en général noble et sonore, elle offre aussi, dans les détails, quelques-unes de ces combinaisons heureuses et nouvelles que le génie seul parvient à découvrir. Je n'en citerai que le solo d'alto dans le petit *Andante* dont est précédé le *Finale*. Cette belle phrase, exécutée par tous les altos de l'orchestre et accompagnée par les flûtes et les hautbois, produit un effet d'autant plus charmant que tout cet Andante, dont elle est le motif principal, possède une clarté mélodieuse, à laquelle on s'abandonne avec délices et qu'on ne retrouve que rarement dans les autres morceaux de cette symphonie.

« Le grand Concerto de piano que M. Rubinstein nous a également fait entendre, et dans lequel il s'est fait justement admirer comme virtuose, n'est, quant à la composition, nullement inférieur à la Symphonie; mais pour faire valoir toutes les beautés qu'il renferme, quelques coupures et surtout une diminution considérable de l'instrumentation me paraissent indispensables. L'Andante de ce Concerto, rêverie vague et poétique comme Bach et Chopin l'ont connue, est d'une beauté admirable, et suffirait à lui seul pour prouver que Rubinstein est destiné à compter parmi les meilleurs artistes de notre temps.

« La belle ouverture de *Ruy Blas* de Mendelssohn, inconnue

jusqu'alors à Saint-Pétersbourg, a servi d'introduction à cet intéressant concert. Elle a été dirigée par M. Vieuxtemps, qui a continué les fonctions de chef d'orchestre (fonctions inaccoutumées pour lui, mais qu'il a remplies avec le meilleur succès) aussi pendant le Concerto de piano. »

LV



OTRE citation terminale, extraite de la *Sankt-Petersburger Zeitung*[1], est d'une portée plus générale. Nous n'en pouvions choisir une qui contînt des idées plus élevées, plus justes, et qui caractérisât mieux la foi artistique de Damcke :

« ... Quelle que soit la variété des formes que peut revêtir la musique, il en est deux principales, bien différentes par leurs tendances, auxquelles elle se ramène toujours. L'une se propose pour but la beauté idéale; elle cherche à pénétrer jusqu'au cœur, en le fortifiant et lui apportant le bonheur; elle exprime l'immatériel, le spirituel, l'infini, et emploie pour arriver à ce résultat tous les moyens qu'offrent le sentiment, l'imagination et la science. Une telle musique veut

1. Année 1849, numéro 72.

un auditoire qui soit en état non seulement d'apprécier la beauté matérielle des sonorités et le charme des mélodies, mais encore de suivre le développement des idées avec la même attention que dans un discours, dont on ne saurait comprendre les conclusions si l'on ne s'est pas bien assimilé toutes les déductions qui y mènent. Il ne faut pas croire, cependant, que les artistes et les connaisseurs soient seuls aptes à écouter ainsi. Non! une âme ouverte au sentiment de ce qui est noble et beau, une attention intelligente, respectueuse, peuvent se trouver ailleurs aussi et goûter la musique dans toute sa plénitude. De tels auditeurs se sentent comme ennoblis au contact d'une belle œuvre, et il leur devient facile de distinguer la bonne musique de celle qui n'a ni signification ni saveur.

« Cette autre sorte de musique cherche avant tout à plaire, et à plaire au plus grand nombre. En conséquence, elle ne se donne pas la tâche inutile d'élever les âmes; elle s'efforce au contraire de se faire petite, pour rester à la portée de tous. Son plus haut but est atteint quand les applaudissements ont éclaté, vifs et bruyants; peu lui importe d'être oubliée demain, car elle sait qu'elle revivra après-demain sous une forme un peu différente, pour parcourir de nouveau, sous les mêmes atours d'emprunt, sa carrière d'un jour.

« ... Il est absolument superflu de dire lequel de ces deux genres de musique est le plus profitable à l'art vrai. Mais, si le second n'a aucune tendance vers le beau artistique, s'il n'a aucune influence bienfaisante sur l'esprit, il a pu sinon s'approprier, du moins utiliser à son grand profit un élément qui, dans une autre direction, peut être d'un précieux secours et aider au progrès : je veux parler de la *virtuosité*.

« Considérée en elle-même, la virtuosité n'est autre chose que le développement complet de l'habileté technique, de l'exécution mécanique; c'est donc un moyen qui n'a de valeur qu'autant qu'il est employé à réaliser le beau. Mozart, Beethoven, Weber, Mendelssohn ont fourni des preuves suffisantes qu'elle peut admirablement servir à l'expression des idées les plus nobles et les plus belles. Mais elle est aussi, et trop fréquemment, regardée par les exécutants comme un moyen d'effet se suffisant à lui-même : le seul effort qu'elle admette alors n'a aucune direction vraiment musicale, et n'en veut qu'au sentiment admiratif des auditeurs, provoqué par l'accumulation incessante des difficultés d'exécution et par les contrastes les plus criards. Dans le premier cas, la virtuosité est utile à l'art; dans le second, elle ne sert — et bien rarement — qu'à l'exécutant, qui alors a autant de droit au titre d'artiste qu'un danseur de corde ou un prestidigitateur. »



LIVRE QUATRIÈME

LE PROFESSEUR
L'HOMME





LIVRE QUATRIÈME

LE PROFESSEUR — L'HOMME

LVI



AMCKE possédait au plus haut degré les aptitudes du professeur; le professeur, ce n'est certes pas peu dire, égalait en lui le musicien. Mais pour le considérer complètement sous cette face, il faut l'avoir connu professeur de piano en même temps que d'harmonie, faveur qu'il ne départissait qu'à un petit nombre de privilégiés, car, depuis son arrivée à Paris, il ne donnait plus de leçons de piano propre-

ment dites. Il faut l'avoir connu épiant chaque mesure, la faisant recommencer dix fois, inspectant minutieusement le doigté, insistant sur la nécessité — pour étudier — de sacrifier toujours le mouvement à la mesure, enfin, déployant, sans fatigue, à l'égard des élèves avancés (et il ne pouvait accepter que ceux-là), la patience que peuvent exiger les seuls commençants. Au choix des morceaux présidaient une intelligence, une pureté et une largeur de goût, une logique de progression admirables. Il apportait un soin extrême, quasi superstitieux, à respecter, de la première note à la dernière, le texte des classiques. Si l'élève n'était pas encore en passe d'exécuter tel morceau de haute virtuosité de Chopin ou de Schumann, il ajournait impitoyablement, ou choisissait une pièce plus facile dans ces auteurs, ou préférait un auteur différent. Il ne se serait jamais avisé de mutiler ni Schumann, ni Chopin, ni Beethoven, d'en passer deux ou trois pages, pour les rendre accessibles aux doigts présomptueux d'un trop jeune pianiste, et en tirer une vanité personnelle et déplacée. Non seulement il eût cru commettre un crime de lèse-musique; à ses yeux, c'était le fait d'un maître peu scrupuleux et décidé à faire prendre le change au public sur la force réelle, intrinsèque de ses élèves. Il n'était pas, comme on voit, de l'école de certains professeurs contemporains, dont la clientèle égale la réputation, et que nous nous abstenons de nommer.

LVII



UAND Damcke consentait à donner des leçons de piano, ce qui lui est arrivé une ou deux fois en dix ans, ces leçons étaient le complément de ses séances d'harmonie. L'harmonie! le contre-point! la fugue! il voguait là dans son élément, il lés avait approfondis avec passion, il les enseignait avec amour. Il était plein de Palestrina, de Lasso, de Monteverde, d'Emilio del Cavaliere : « J'ai vécu toute ma vie là dedans, » disait-il souvent. Ni l'abbé Vogler, le fameux professeur de Meyerbeer et de Weber, ni Mendelssohn lui-même peut-être, n'ont été mieux pénétrés de Bach : il savait les moindres particularités de sa vie et de celle de ses fils. Il aimait à dire : « Tout le monde peut apprendre à faire une fugue; mais écrire une bonne fugue, c'est rare, car écrire une bonne fugue, c'est déjà être un maître. Le contre-point est la pierre de touche de la durée d'une œuvre musicale. C'est pourquoi la musique italienne, par la faute de ses procédés homophones, ne peut déjà plus supporter l'épreuve du temps; tandis que tel contre-point nu du XVIe siècle nous ravit, nous paraît aussi frais qu'une violette épanouie de ce matin. »

Cette érudition musicale, cette forte nourriture harmonique

bien digérée, bien concentrée, transpire toujours dans les œuvres musicales de Damcke, mais sans que la science porte préjudice à l'inspiration. S'agissait-il d'analyser un accord, de décomposer une série de modulations, de rectifier les défectuosités d'une fugue trop compliquée, la théorie était sévèrement suivie en ses déductions; pas un mot n'en était escamoté; mais au bout de vingt minutes d'un sentier sec, abrupt, technique, vous étiez sûr de rencontrer, au tournant, l'esthéticien avec la branche fleurie de ses métaphores et de ses traits d'esprit. Vous n'aviez qu'à moitié compris : une comparaison charmante vous enfonçait dans l'intellect une conviction jusque-là restée vacillante. Faculté rare, mais précieuse, dont Damcke était redevable à une imagination spirituelle, que l'étude et l'observation enrichissaient sans cesse.

Voici les noms des plus marquants élèves de Damcke :

M. Zelinsky, directeur du Conservatoire de Cracovie;

M. Léopold Auer, le Maurin russe pour l'interprétation des quatuors de Beethoven;

MM. Delang frères, directeurs de sociétés symphoniques à Rotterdam et Amsterdam;

M. Georges Pfeiffer, actuellement l'un des directeurs de la maison Pleyel;

M. Georges Stritt;

M. de Rémusat;

M. René Lenormand;

M. Marc de la Nux, un admirable professeur de piano, un excellent interprète du répertoire de la musique de chambre;

Son fils, Véronge de la Nux, prix de Rome et auteur de *Zaïre;*

M. le comte Pierre d'Harcourt;

Mme la marquise de Béthisy;

Mme la comtesse Schweykowska, devenue duchesse de Noailles;

Mme Liebreich, femme du célèbre médecin allemand.

Gardons-nous d'oublier, dans ce catalogue d'élèves, presque tous musiciens accomplis, Mlle S***, une jeune Russe dont la beauté égalait au moins le talent, et qui arrivait à Paris vers 1860, porteuse d'un titre de recommandation d'Antoine Rubinstein pour Damcke. Mlle Lili S*** venait développer son talent musical à Paris.

Nous reproduisons, avec un infini plaisir, le texte entier de l'épître de Rubinstein, sans consentir à déflorer ce délicieux allemand par une plate traduction. Ceux qui sont familiarisés avec l'idiome germanique conviendront, à n'en pas douter, que son auteur, le plus grand compositeur et musicien de la Russie, et incontestablement une des plus fortes têtes musicales de ce siècle, a, au besoin, autant d'esprit, d'espièglerie, d'amical laisser-aller que de génie :

« Petersbourg, 1860.

« *Lieber Damcke,*

« *Die Ueberbringerin ist Lili S***, noch so jung und schon Klavierspielerin; hat mehr Geist als Finger; ist poetisch in Erscheinung und Talent, aber noch nicht reif und nicht sattelfest. Um das alles in* Harmonie *zu bringen bittet sie mich an Sie* Harmoniker par excellence *zu empfehlen. Auch mœchte sie gern die musikalischen Kreise in Paris kennen lernen, mehr um zu hœren als um sie hœren zu lassen.*

« Sehen Sie zu, was Sie mit dieser Lili (nicht von Gœthe) machen kœnnen.

« Schliesslich, ist sie auch ein sehr liebes Kind, 16 Jahre und 5 Minuten 12.

« Ihr Quintett[1] *(mein), habe ich nicht; sonst werde ich es Ihnen schicken; auch kann ich hier die fehlerfreie Ausgabe bekommen. Uebrigens werden Sie es noch immer genug früh für Ihre Ohrenruhe kennen lernen.*

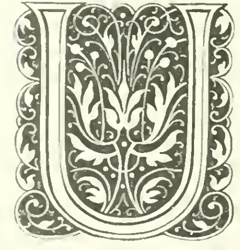
« Gruessen Sie herzlich Ihre Frau (Componistin mit Op. 1), Heller, die Pauline Viardot, und sonst noch alles gruessbare.

« Ihr

« ANT. RUBINSTEIN,

« der Sie gern hier haben mœchte. »

LVIII



N jour que Damcke nous avait tracé, à grands traits, la théorie de la fugue, il s'arrêta pendant quelque temps. La pause dura cinq ou six minutes. Puis Damcke releva la tête, cette belle tête un peu fatiguée, mais expressive; ses yeux s'animèrent, sa voix devint vibrante, et il improvisa un chapitre sur un de ses sujets favoris : la mu-

1. Allusion à un quintette pour instruments à vent, de Rubinstein, dédié à Damcke. La Société Taffanel l'a exécuté plusieurs fois.

sique d'église, ses origines, sa marche, sa décadence, l'idéal qu'il lui assignait dans l'avenir : pendant vingt minutes, nous restâmes sous le charme. Ce n'était plus la leçon, la parole tempérée du professeur; c'était l'inspiration, l'élan chaud, éloquent d'un orateur en pleine chaire de faculté. Que la sténographie rend de services! et comme nous nous serions empressé, eussions-nous prévu le rôle de modeste biographe que l'avenir nous réservait, de rédiger sur des notes cet original aperçu de critique musicale! Par bonheur, nous tenons sous la main un article du *Journal de Saint-Pétersbourg*, qui semble un développement anticipé de cette admirable improvisation. Nous mettons sous les yeux de nos lecteurs ce que nous regardons comme une bonne fortune :

« Qu'il me soit permis[1] de parler aujourd'hui d'une nouvelle publication qui me semble mériter l'attention toute particulière des véritables amis de la musique. Cette publication, un recueil d'ancienne musique d'église, rédigé par Neithardt, vient de paraître chez Bote et Bock, à Berlin, sous le titre de *Musica sacra*.

« Je me trompe en appelant la *Musica sacra* un recueil d'ancienne musique d'église, c'est une galerie de musique depuis Palestrina jusqu'à nos jours que j'aurais dû dire; car la publication de Neithardt se distingue de celles de Rochlitz, Winterfeldt, Dehn, Becker, en ce que, tout en donnant la place la plus large aux maîtres anciens, elle n'exclut pas ceux des temps modernes. Cette circonstance, qui prête un intérêt

1. *Journal de Saint-Pétersbourg*, numéro du jeudi 20 novembre 1852.

particulier à la *Musica sacra,* est motivée par l'origine de la publication; il s'agissait de mettre entre les mains du public les morceaux les plus remarquables du répertoire de la cathédrale *(Domchor)* de Berlin, célèbres à si juste titre. La question historique était donc secondaire à l'origine, quoiqu'en dehors de Berlin elle doive reprendre toute son importance et puiser un intérêt plus étendu provenant des conditions mêmes qui ont dirigé le choix des morceaux composant ce recueil.

« Il y a un quart de siècle à peine qu'on a commencé à comprendre toute l'importance des études historiques pour l'art musical. Bien qu'au commencement du siècle les ouvrages historiques de Gerbert, Forkel, Hawkins, Burney et Gerber existassent déjà, peu de personnes s'en préoccupaient. On ne se doutait pas encore que, pour juger sainement la musique, il fallût savoir ce qu'elle était auparavant, et que l'histoire seule pût fournir les connaissances de ces antécédents. Aussi jugeait-on peu et mal, ce qui, du reste, n'a rien d'étonnant; car des productions nouvelles et sublimes se succédaient les unes aux autres presque sans interruption, élargissaient continuellement le domaine de l'art, attiraient l'humanité tout entière dans leur cercle magique, et laissaient à peine au monde ébloui le temps de se rendre un compte imparfait des merveilles dont il était témoin. Rien de plus phénoménal que cette puissance créatrice qui, pendant plus d'un siècle, s'est manifestée dans la musique. On dirait un volcan en éruption perpétuelle, lançant des mondes de feu, plus brillants les uns que les autres. Bach et Hændel créent l'oratorio, Gluck pose les premières bases du véritable drame lyrique; ensuite, le progrès devient de plus en plus rapide, le premier triumvirat est suivi d'un second,

qui achève magnifiquement l'œuvre commencée par son prédécesseur. Haydn émancipe la musique instrumentale. Mozart, dans ses opéras, réalise la beauté sublime et la vérité éternelle, Beethoven enfin, le Titan, pousse le monde de la symphonie à une hauteur où les yeux des simples mortels peuvent à peine le suivre. Ce n'est que lorsque Beethoven, le dernier de la phalange de géants qui depuis plus d'un siècle traversait le monde émerveillé, fut descendu dans la tombe, que commença une nouvelle époque, une époque comme le salut de l'art l'exigeait impérieusement. Pendant la première moitié du siècle passé, la musique osait à peine faire un pas hors de l'église; pour lui conquérir la vaste et honorable place qu'aujourd'hui elle occupe dans le monde, la chaîne des grands génies qui la développèrent si rapidement, si miraculeusement, était donc, certes, la condition indispensable. Mais, si le progrès avait continué toujours, si dès à présent l'art de Mozart et de Beethoven avait été porté plus loin, il est presque certain que tout ce qui précédait et entourait ces grands génies serait bientôt tombé dans un oubli complet. La carrière de l'art, alors, aurait ressemblé à une fusée, qui au sommet brille de mille gerbes étincelantes, tandis que toute la courbe de son ascension est éteinte et plongée dans l'obscurité. On aurait constaté un météore, mais non pas un véritable progrès. Celui-ci n'existe que lorsque les anneaux de sa chaîne sont complets et se déroulent l'un de l'autre sans interruption. On ne devrait donc pas tant regretter que le génie créateur fasse défaut à la génération actuelle; l'époque d'interrègne dans laquelle nous vivons est extrêmement importante; car, à présent, il est enfin possible aux travailleurs intelligents de mesurer, de cultiver les domaines nou-

veaux, et de rendre durable la possession des magnifiques conquêtes dont les grands génies passés ont enrichi l'art. Déjà, vers le milieu du siècle passé, la théorie s'était établie, peu sûre d'elle-même, à l'ombre des grandes productions de Bach et de Hændel; à notre siècle appartient le mérite des recherches historiques et de l'appréciation raisonnée et complète des productions de l'art. C'est ainsi que les musiciens eux-mêmes payent leur dette de reconnaissance à l'art, dont le développement a si singulièrement amélioré leur position. Il y a soixante ans à peine que Mozart, le grand Mozart, se voyait obligé de manger à l'office, tandis qu'aujourd'hui tel petit virtuose entre, la tête haute, dans le plus brillant salon et s'y met à la place d'honneur.

« J'ai dit que c'étaient les musiciens qui, comme écrivains aussi, se montraient reconnaissants envers leur art. Car le mot méprisant de Jean-Jacques Rousseau : « Les musiciens ne savent « pas écrire! » n'est plus vrai aujourd'hui. Baini, Fétis, Finck, Marx, Dehn, Berlioz, sont des musiciens, et si Rochlitz, Kiesewetter, Winterfeldt, Oulybyscheff, Lenz et d'autres, dont la position officielle était marquée ailleurs, sont néanmoins venus apporter à l'art les trésors de leurs ouvrages, c'est qu'au fond de l'âme eux aussi étaient musiciens, c'est qu'aujourd'hui l'art a des ramifications infinies, et qu'on peut être musicien sans avoir payé patente et mis l'enseigne sur sa porte.

« Nous sommes donc enfin en possession de l'histoire de la musique; nous avons devant nous le tableau de la route que l'art musical a parcourue; nous connaissons ses sources, ses égarements, ses combats, ses progrès. — Singulière et curieuse histoire! — L'art des sons, destiné à émouvoir l'âme en char-

mant l'oreille, est entièrement méconnu pendant des siècles. On n'y voit qu'une science mathématique, dans laquelle l'oreille et ses exigences ne comptent absolument pour rien. Même lorsque, plus tard, une certaine fermeté d'allure et des principes mieux réglés furent acquis à la musique, c'était toujours comme une science s'adressant à l'esprit, et non pas comme un art s'adressant à l'âme, qu'on la traitait. La tige de la jeune plante était sèche, la sève vivifiante lui manquait, ses boutons restaient fermés. Enfin, au moment même où l'Église, l'unique protectrice de la musique, la croyant stérile à tout jamais, était déjà prête à l'arracher de son sein, le bouton éclôt subitement, une fleur sublime ouvre son calice et répand un parfum inconnu, divin... la musique avait place parmi les arts, elle parlait à l'âme pour l'élever vers Dieu.

« Mais la saison des fleurs est courte, le printemps de la musique aussi ne fut pas de longue durée. A peine Palestrina, Allegri, Lasso et Gabrieli ont-ils créé leurs œuvres sublimes, que déjà Monteverde est là, avec ses nouvelles découvertes. Les dissonances et leurs conséquences, les modulations, détruisent les tonalités du plain-chant; la *monodie,* c'est-à-dire le chant d'une voix seule avec accompagnement d'instruments, fait pressentir la mélodie et son compagnon puissant, le rythme. Un cataclysme terrible se fit alors; le monde entier de l'ancienne musique s'écroula, une nouvelle musique parut et couvrit d'une végétation si rapide, si luxuriante, les décombres du monde qui venait de tomber, que bientôt elle en eut effacé jusqu'aux dernières traces. Ce n'est que de nos jours que la nouvelle végétation, devenue une belle et majestueuse forêt, a permis de fouiller le sol et de faire ressusciter l'ancienne

musique qui, malgré une léthargie de deux siècles, n'a rien perdu de sa vitalité. Passons maintenant à la *Musica sacra,* nous y retrouverons la vierge divine de l'ancienne musique religieuse!

« Voici d'abord sept compositions de Palestrina, parmi lesquelles le célèbre *Improperia,* cette divine et miséricordieuse voix du Seigneur. Palestrina, c'est l'ancienne musique dans toute sa pureté; une quiétude céleste, aucune mélodie distincte, aucun rythme palpable, des ondulations harmonieuses, qui vous plongent dans une pieuse rêverie, des voix qui vont et viennent, qui se portent et s'entrelacent comme les guirlandes de têtes d'anges dont les anciens peintres entouraient leurs madones. Ce n'est que dans cette musique, qui ne connaît pas les dissonances, que l'idéal de la musique religieuse trouve sa réalisation[1]. Car la consonance, c'est le calme, le recueillement; dès que les notes attractives, les dissonances surviennent, l'inquiétude, le mouvement, le désir, la passion prédominent. Or, la prière (et qu'est-ce que la musique religieuse, sinon une prière?), la prière, dis-je, peut être plus ou moins fervente, mais jamais passionnée; la véritable musique religieuse

1. On m'objectera peut-être qu'on rencontre des dissonances dans la musique de Palestrina, que quelques personnes ont même prétendu y avoir découvert de véritables accords dissonants. A cela je réponds que Palestrina admettait les dissonances comme prolongations ou comme notes de passage, mais jamais comme parties intégrantes des accords. Les prétendus accords dissonants de Palestrina ne sont donc que les résultats de prolongations ou de notes de passage, et ont une signification essentiellement différente de celle des accords dissonants modernes. Une note de passage très intéressante qu'on trouve assez souvent chez Palestrina, c'est la septième, tant majeure que mineure, suivant l'octave, et descendant, non pas dans la sixte, mais dans la quinte du même accord.

devenait donc de plus en plus impossible, à mesure que les tonalités du plain-chant étaient abandonnées pour la découverte de Monteverde. Il est vrai que, sans la tonalité moderne, avec ses deux modes et ses accords dissonants, la musique dramatique, ce grand besoin de notre temps, serait toujours restée à l'état de chimère. Une analogie singulière se présente ici : le XVI[e] siècle n'avait qu'une seule musique, qui appartenait exclusivement à l'église; aujourd'hui aussi, nous n'avons qu'une seule musique, mais nous lui faisons servir l'église et le théâtre, Dieu et le monde en même temps! On se plaint avec raison de la décadence de la musique d'église, mais sans en deviner la cause. Qu'on revienne aux anciennes tonalités, et le véritable style d'église se retrouvera peut-être. Je dis peut-être, car cet esprit si profondément religieux, dont les anciens compositeurs étaient si profondément pénétrés, le possède-t-on encore aujourd'hui?

« Après Palestrina, la *Musica sacra* nous donne un beau morceau d'Eccard, célèbre compositeur, élève d'Orlando Lasso, qui, en 1583, vécut à Dantzig; puis l'ordre chronologique est brusquement interrompu. Le morceau suivant, un admirable *Sanctus,* du Palestrina de la musique russe, Bortniansky, aurait trouvé une place plus convenable vers la fin du cahier, parmi les œuvres des contemporains de l'auteur. Dans ce qui suit, nous rentrons à peu près dans cet ordre chronologique, si important dans tout recueil du genre de la *Musica sacra.* Voici Durante, Corsi, Léo, qui adoptent déjà franchement les tonalités modernes, tandis que Gallus, dans son admirable *O Salutaris Hostia* (lequel, de même que les deux intéressants morceaux de Schrœter (1540), aurait été mieux placé avant les

morceaux précédents), nous donne encore une fois le mode lydique dans toute sa rigueur. Hammerschmidt, Schütz, et, de nouveau, Eccard, conduisent à Graun et Michel Haydn.

« Puis vient l'*Ave verum Corpus* de Mozart, ce morceau incomparable, dans lequel la tonalité moderne atteint presque l'ardeur religieuse de la musique de Palestrina. Bortniansky, que nous trouvons maintenant à sa véritable place, est suivi des maîtres modernes : Mendelssohn, Nicolai, Lœwe, Gaehrich, Neithardt. On voit que le temps, depuis Mozart jusqu'à nos jours, n'est pas représenté dans la *Musica sacra*. Cela est à regretter; car les œuvres de Schicht, Schneider, Klein, Spohr, méritaient certes de trouver place dans une galerie de musique religieuse. Un choral de Seb. Bach, tiré de la grande *Passion* d'après saint Mathieu, termine ce recueil, que nos chœurs de chantres d'église, nos sociétés chantantes et particulièrement tous ceux qui tiennent à cultiver leur jugement et leur goût, devraient s'empresser d'ajouter à leur bibliothèque musicale.

« Ce serait une injustice que de ne rien dire de l'édition de ce beau recueil, qui est un véritable chef-d'œuvre de luxe et d'élégance. Jamais, peut-être, une œuvre musicale n'a été éditée avec plus de soins que la *Musica sacra,* ce qui est d'autant plus méritoire de la part des éditeurs, qu'ils n'ont fixé qu'un prix très modéré à ce cahier aussi intéressant que splendide.

« B. Damcke. »

LIV



NE autre séance appartenait à ce que les Allemands auraient appelé la *Caractéristique* de Wagner. Nous avons conservé de cette séance des notes étendues qui reproduisent exactement l'esprit et le plus souvent la lettre des aperçus de l'éminent critique :

« Wagner est un immense musicien servi par un esprit archi-faux. Il a beaucoup fait, beaucoup tenté à Zurich pour me convertir; mais déjà alors je pressentais ce qui a éclaté à mes yeux comme l'évidence en 1861, lorsque les répétitions du *Tannhaeuser* lui fournirent l'occasion de renouveler ses avances auprès de moi. Convictions factices, contradictions perpétuelles, infatuation de jongleur mal satisfaite : c'est là le vrai fond de Richard Wagner.

« Son système peut se résumer ainsi : Wagner poursuit un *but* qui n'a pas le mérite de la nouveauté (car Gluck l'a devancé sans qu'il en veuille convenir), par des moyens *nouveaux*. Le *but*, c'est la vérité absolue dans la musique; les *moyens*, sont le concours de tout ce qui peut le moins troubler le specta-

teur, et lui laisser la plus grande dose possible d'illusions. Pour cela, il utilisera toutes les ressources que lui fourniront soit une salle de théâtre construite sur un plan *sui generis,* soit ses idées propres sur la composition musicale. Pour cela, il lui faudra un théâtre étrange, dont il négligera les nécessités acoustiques (singulière omission de la part d'un musicien); l'orchestre sera invisible, la salle plongée dans une obscurité presque complète, les spectateurs isolés les uns des autres; les décors les plus compliqués seront imaginés en vue de présenter la copie la plus *réelle* de la nature; voilà pour les moyens extérieurs l'appareil matériel de ses grandes machines dramatiques. Le récitatif à outrance, la subordination de la musique, non plus à une situation, mais aux paroles, non seulement dans leur sens général, mais dans leur valeur individuelle, syllabique; par conséquent la suppression des formes consacrées du duo, du trio, l'amoindrissement des chœurs (puisque dans le drame *parlé* la parole est toujours essentiellement *individuelle) :* voilà pour les moyens intellectuels, intimes, les procédés constitutifs de sa musique.

« Eh bien! ce système pèche avant tout par la base; il n'est pas logique, ou plutôt il devient absurde à force de l'être trop. Wagner aura beau faire; il aura beau multiplier toutes les combinaisons architectoniques pour renforcer l'illusion du spectateur, il ne pourra empêcher celui-ci de savoir qu'il est au spectacle, qu'il est assis sur un fauteuil, qu'il écoute, qu'il est là pour écouter; son isolement n'empêchera pas le fluide électrique de l'émotion, parti de la scène, de circuler tout le long de la salle, et de se traduire en tressaillements ou en impatiences chez lui, auditeur, tout comme s'il coudoyait son

voisin : ainsi, la conscience que le spectateur a de son *moi* suffit à renverser les efforts de Wagner *architecte;* Wagner *parolier* ébrèche bien davantage ses efforts et ses prétentions. En effet, une expérience presque enfantine démontre que le spectateur même le plus borné a besoin d'un éclairage au moins suffisant rien que pour suivre superficiellement un livret d'opéra. Combien, à plus forte raison, les paroles ayant acquis l'importance que leur prête Wagner, l'obscurité imposée, voulue par le réformateur, paralyse-t-elle la nécessité du livret et refroidit-elle par conséquent l'intérêt!

« La longueur démesurée des récitatifs surmène les chanteurs, encore inhabitués à cette école nouvelle, et les fatiguera encore davantage quand, une fois le théâtre terminé, ils aborderont la troisième manière de Wagner[1]. La subordination de la musique aux paroles, la clef de voûte du système, est ce qu'il y a au monde de plus faux; la tradition, comme la réflexion, montre que la musique est un *art à part,* tout comme la peinture, la sculpture, la danse, un art *en soi,* qu'il faut *accepter avec toutes ses conséquences,* non un art taillable et corvéable à merci comme serf d'un autre art. La poésie et la musique peuvent se servir d'auxiliaires l'une à l'autre; elles ne seront jamais, — malgré la séduction d'un rapprochement dont le vulgaire abuse tant, — elles ne seront jamais sœurs; elles sont à peine cousines. Le nombre des significations précises de la musique, même fixées et détaillées par les paroles, est extrêmement restreint; autrement la musique ne serait plus de la musique, ce serait la poésie même... et du coup vous tueriez

1. Ceci était dit et annoté en 1869.

un art qui n'est certes pas supérieur à celle-ci, mais qui n'a pas du tout besoin d'elle pour exister et se suffire.

« Wagner est une organisation musicale de premier ordre. Le contre-point, le maniement des instruments, surtout des cuivres, la facture symphonique n'ont pas de secrets pour lui. Il a amplifié le genre descriptif qu'il a hérité de Berlioz, et dont il s'attribue impudemment l'invention. On pourrait, en raison de l'analogie des contraires, le rapprocher de Rossini, quoique ces deux noms hurlent l'un à côté de l'autre. Partis de deux points diamétralement opposés, ils ont abouti, forcément, à des résultats différents. Rossini, dès le premier tiers de sa carrière, n'a écrit que pour la *bravura* des chanteurs et la sensualité de l'oreille; puis il a réfléchi, il a composé *Guillaume Tell;* il s'est mûri encore davantage, il nous a donné la *Messe*. Il avait débuté en sophiste, il a fini en homme raisonnable. Wagner, dont les études étaient beaucoup plus sérieuses, les facultés presque aussi puissantes, a voulu pousser jusqu'à l'absurde la démonstration d'un principe vrai, — pourvu qu'on ait bien soin d'en restreindre la portée : à savoir que la musique ne doit pas seulement parler aux sens et au cœur, mais même à la pensée. Vous figurez-vous un pas de plus, c'est-à-dire une musique *dramatique* qui parlerait à la *raison,* au *calcul,* comme un contre-point dur ou une fugue scolastique? C'est pourtant quelque chose d'analogue que R. Wagner a tenté. Aussi Rossini a-t-il le sort des grands coupables repentis; et Wagner aura-t-il celui de certains logiciens qui meurent fous.

« Après Mozart et Gluck, après Weber et Beethoven, R. Wagner a osé se prétendre le fondateur « d'un art na-

tional »; il en parle en son livre sur l'*Opéra*. Lors même que cette prétention de fonder « un art national » ne serait pas bien présomptueuse, elle tomberait devant les faits : le drame lyrique existe, sinon de toutes pièces, au moins très avancé, dans Gluck. En résumé, eût-il une demi-fois raison dans le fond, Wagner aurait encore dix fois tort dans la forme. Il a renié tous ses prédécesseurs, Mozart, Gluck, Weber, dans des termes qui ont révolté tout le monde. Qui reconnaît ce qu'il doit à ses devanciers, peut aspirer au titre de musicien original; qui prétend ne procéder exclusivement que de soi-même, risque de greffer l'orgueil sur le plagiat. On compromet fortement la cause de l'avenir en insultant l'exemple du passé. »

LX

Si Berthold Damcke a été un excellent compositeur, un chef d'orchestre et un professeur émérite, un musicologue et un musicien hors ligne, l'homme en lui était encore supérieur. Chacun de ces dons intellectuels semblait né, s'être développé pour mettre en relief une nature morale exquise, absolument comme chacun des pétales d'une fleur concourt à composer une parcelle de l'indivisible et délicieux parfum.

Son immense curiosité, sa curiosité qui s'étendait sur tout, mais de préférence sur tous les tenants et aboutissants de la musique, l'a soutenu jusqu'à la fin de sa carrière. Le travail n'était pas seulement pour lui un besoin continu; il était sa consolation; c'était, à ses yeux, le moyen par excellence de rectifier les incorrections ou les malaises d'une situation gênée.

Aussi prenait-il fort bien son parti de ces désagréments qui ont parfois assombri ses débuts.

Il n'aimait pas à déclamer contre la société parce qu'elle ne l'avait pas fait naître assez haut, ni contre le monde parce qu'il n'y perçait pas assez tôt. Il ne lui serait pas revenu à l'esprit de se mettre en colère contre la montagne parce qu'il ne parvenait pas plus vite au sommet. Il savait attendre; il aimait à attendre; c'était l'éperon du labeur. Il plaçait, ce qui est si rare, le bonheur au-dessus des circonstances, et affirmait que chacun de nous porte son bonheur ou son malheur en soi. Trempe d'artiste enthousiaste, il savait brider ses écarts d'imagination par ses patientes études d'érudit, par sa ténacité au travail; au reste, jamais *exalté* et *songe-creux* ne furent considérés par lui comme synonymes. « Esprit clair, volonté ferme, disait-il et écrivait-il souvent, sont les meilleurs secours de misère. »

A cette activité prodigieuse, qui faisait qu'à trente ans, parvenu à l'apogée de son talent de pianiste, il trouvait — indépendamment de ses tâches de professeur, chef d'orchestre, compositeur — le temps d'étudier encore son piano six à huit heures par jour, il joignait un profond et légitime orgueil d'artiste. Sa vitalité s'y retrempait.

« Nulle part, a-t-il écrit, la nécessité de la vocation ne se

retrouve au même degré que chez l'artiste. Mais pour cela il faut être un artiste de race. Lorsque les sons dorés de l'harmonie sont à sa disposition, qu'a-t-il à faire avec les sonorités bruyantes de l'or? Les mauvais génies ne lui voleraient pas cette volupté, la plus haute de toutes, quand même ils lui rendraient les circonstances difficiles[1]. »

Plaçant ainsi la vocation artistique au-dessus de toutes les autres, et si haut, par conséquent, l'idéal de la musique, il n'avait horreur que de la vulgarité. Il acceptait tout, depuis les abstractions les plus sublimes de la fugue symphonique et religieuse, jusqu'à l'ariette la plus légère de l'opérette, pourvu qu'ici même on vît jaillir l'étincelle de l'esprit. Il répétait, rappelant un mot mordant et profond : « Faites mauvais, vous pouvez vous tromper; mais perdez-vous, plutôt que de faire médiocre. »

Aucun musicien n'a été plus fidèle à cet adage.

---

1. Es ist gewiss das beneidenswertheste Loos durch den Beruf auf das hingewiesen zu sein, was auch das Ziel unserer innigsten Neigung ist. Ich glaube, unter allen Zustænden des Menschenlebens es ist allein dem Künstler dieses hœchste Loos zu Theil geworden; um es aber wirklich zu geniessen, um alle darin verborgene Süssigkeiten zu kosten, muss er ein echter Künstler sein, und sein Glück allein in der Kunst zu finden suchen. Denn wenn ihm auch die goldenen Klænge der Harmonien zu Gebote stehen, so ist dieses leider mit den Klængen des Goldes keineswegs der Fall; die bœsen Geister kœnnten dem Künstler nicht das hœchste Glück, was seinem Busen entquillt, rauben, auch wollten sie wenigstens es tæuben in dem sie die Verhæltnisse schwer machten...

LXI



N aspect captivant, particulier de la figure de Damcke, et le moins connu, le moins envisagé, c'est une certaine face enfantine, nous ne disons pas naïve. Lui, l'homme grave, réfléchi, refroidi, non blasé sur maintes choses, lui dont la gaieté même, un peu recueillie, jurait avec les explosions vulgaires de l'hilarité de Berlioz, conservait, à quarante ans encore, un culte passionné pour ses parents. Il entrait, dans ce sentiment, autre chose que le respect raisonné, dépouillé de superstition filiale; c'était vraiment la ferveur d'un enfant séparé brusquement du nid et obligé à voler de ses propres ailes. Ce sentiment n'a fait que croître avec l'âge; le mariage seul a pu le partager. Sa correspondance, ainsi que jadis sa conversation, en offre les plus fréquents, les plus touchants témoignages. Ici il regrette (c'est au moment de la séparation, en 1836, Berthold a vingt-trois ans) de ne pas avoir de frère ni de sœur, puisque son amour de l'art le force de s'éloigner de ses parents; là, c'est Damcke, aux aguets de leurs moindres besoins, partageant avec eux sa gloire comme son argent, et ne consentant pas à faire un pas dans la voie des

compliments et des succès sans leur en renvoyer l'honneur. Ailleurs, il songe à se rapprocher pour toujours d'eux.

Nous ne pouvons résister au plaisir de citer quelques-unes de ces pages si familières et à la fois si grandes par la sincérité de l'accent.

Il leur écrit au 15 novembre 1841; après des détails sur sa vie matérielle et ses succès croissants comme professeur :

« ... Mon père a assez longtemps travaillé, assez subi de fatigues pour la bonne installation de son ménage et la satisfaction de sa femme. Il est temps qu'il se repose une bonne fois. Je vous louerai une maisonnette, bien claire; j'y créerai une installation, jolie, soignée, confortable. Une fois que vous y serez, s'il y manque ceci ou cela, qu'importe! Je m'assieds à côté de petite mère pour lui demander conseil; là-dessus, père tient un propos avisé, et, bien vite, nous venons à bout de nos perplexités. Seulement, mes parents chéris, pas trop de *mais,* ni de *si*[1] *!...* »

Un an auparavant, il décrivait ainsi le Noël qu'il avait l'habitude, depuis son départ de Hanovre, de célébrer, seul, entre son foyer et son piano :

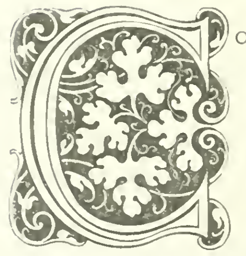
« ... Noël est le jour où l'on a besoin de se recueillir, de

1. Vater hat lange genug gearbeitet, hat genug gesorgt und geschafft, sich bemüht und geplagt, dass es in seinem Hause wohl eingerichtet, und seine Frau zufrieden sei. Jetzt wære es wohl an der Zeit einmal auszuruhen. Ich würde hier eine hübsche Wohnung miethen für uns alle, hell und traulich; eine hübsche Einrichtung würde ich gleichfalls besorgen, alles recht fein und bequem. Fehlt aber, wenn Ihr mal da seid, eines oder das andere noch, nun so wære es kein Unglück. Ich setze mich zum Mütterchem, um sie um Rath fragen. Vater sagt ein kluges Wort dazu, und dem Uebel wære denn leicht abgeholfen. Liebe Eltern, nur nicht zu viele « Wenn », und, « Aber! »

jeter un coup d'œil sur le passé, de récapituler ce qu'on a fait de bien ou de mal...

« ... Je me suis acheté un très beau sapin. Je l'ai chargé de bougies, entièrement, de haut en bas. Le soir, j'ai étrenné plusieurs objets que je voulais m'offrir à moi-même : mon ouvrage récemment achevé, mes cadeaux extérieurs, que j'ai déballés. J'étais pénétré de bonheur intime, je me retrouvais transporté dans mon enfance, je revivais encore une fois toute ma vie; et mon esprit était tout à mes amours. Mes amours, ce n'étaient que vous, parents chéris, auxquels je dois tant... »

LXII



OMME on voit, l'affection filiale de Damcke était une piété; mais elle ne s'identifiait pas avec la piété telle que la comprend le christianisme, telle qu'il l'a gravée dans l'âme humaine. Le passage d'une lettre de 1842, où il remercie avec effusion la Providence de ses succès, nous prouve qu'il n'appartient pas du tout à cette école d'artistes modernes, de penseurs obscurantistes et vaporeux, pour qui la religion se résout en une pure question de morale. Damcke adorait ses parents, mais cela ne l'empêchait pas de *prier,* c'est-à-dire d'adorer Dieu par la voie directe. Il était protestant à la fois

très luthérien et très large. La fin de cette notice nous le montrera mourant chrétien.

Est-il besoin d'ajouter qu'un pareil fils était merveilleusement organisé pour le commerce de l'amitié? Caractère d'une discrétion absolue, conseiller sûr, moraliste sans faste et sans raideur, Damcke appartenait à cette race d'amis qu'on ne refait plus une fois qu'ils vous ont quitté. En les perdant, on perd quelque chose de soi.

LXIII



NTELLIGENCE ouverte à tous les horizons, Damcke aimait à se délasser, au besoin, de la musique, par les autres arts. Il possédait la langue et les lettres allemandes à fond. Bien peu d'Allemands musiciens se sont intéressés à la littérature française au même point. Nous savons que Damcke avait une prédilection marquée pour Molière, — tout en se gardant bien soit du parti pris absurde de Lessing[1] contre Corneille et Racine, soit de l'exclusivisme qui empêche de nos jours tel compatriote de l'auteur du *Laocoon* de reconnaître à la France un seul génie dramatique depuis

1. C'est Lessing qui a écrit la fameuse et honteuse ânerie teutonne : « Dass die Franzosen kein Theater haben. » (*Dramaturgie*. Chap. LIII.)

l'auteur de *Tartuffe*. Dans Voltaire il savait en prendre et en laisser, ainsi que son noble ami et coreligionnaire M. de Pressensé. Il ne voyait rien à comparer, dans les autres pays, aux grands journalistes parisiens.

Il appréciait la peinture en amateur perspicace, surtout la peinture de paysage. Manière de dire qu'il aimait la nature avec une passion qui ne s'est jamais démentie. Ses douze dernières années ont appartenu presque exclusivement à la Suisse. Il y passait trois ou quatre mois de chaque été.

L'Oberland, l'un des paradis terrestres, le ramenait sans cesse à ses lacs pittoresques et inspirateurs, à ses glaciers éternellement blancs, à ses gazons éternellement verts, à ses perspectives rassérénantes, à ses trésors de grandeur sauvage et pathétique, dont le Colosse du son semble avoir, de nos jours, dérobé le secret aux colosses des Alpes. On a deviné Beethoven. Évidemment, Damcke, qui était plein du grand symphoniste tout comme Mendelssohn l'était de Bach, Damcke, en possession des neuf symphonies au point de les écrire chacune *par cœur avec toutes ses parties,* devait, vis-à-vis de la Jungfrau ou du Finsterdarhorn, *penser Beethoven* avant de penser tout autre poète du son.

Il ne chérissait pas plus qu'il ne faut la musique descriptive, proprement dite, celle qu'a créée Berlioz, celle qui cherche soit à reproduire des sonorités antipoétiques et irreproductibles, soit à créer des effets plastiques qui reviennent de droit au peintre, au sculpteur, au poète[1]. Mais il comprenait les

1. Consulter à ce sujet Beauquier *(Philosophie de la musique)*; Ed. Hanslick *(Vom musikalisch Schœnen)*, deux œuvres magistrales d'esthétique musicale.

tableaux à la plume, tels que l'auteur d'*Émaux et Camées* en a si admirablement brossé; témoin le passage suivant de sa Correspondance que nous allons traduire, et qui nous montre que la plume entre les mains de Damcke savait devenir un pinceau.

Il prenait les bains de mer à Reval, capitale de l'Esthonie, en juillet 1846. De là il écrit :

« Je prends trois bains par jour. J'assiste au coucher du soleil. Je vois l'astre tantôt pénétrer entre les flots rouge sang que l'ouragan déchire; tantôt descendre d'une voûte sereine, et exécuter dans la crête neigeuse des vagues ondoyantes comme un plongeon joyeux. Je m'attarde longtemps pour ne perdre aucun de ces effets étonnants de lumière qui du soleil se transportent encore dans le ciel du soir, et que le miroir infini de la mer — le ciel de la surface terrestre devrait être son surnom — réfléchit doublement et fidèlement. J'errais ainsi le soir jusque sur le tard. La lune se levait derrière moi, comme un bon ami, doux et discret. Ici, de gigantesques colonnes de feu, s'avançant jusqu'à des récifs cachés à fleur d'eau, jusqu'au point le plus tourbillonnant du remous, disparaissaient comme croisées par des traverses des flammes. Plus loin, de côté, derrière moi, illuminés d'une douce clarté, les bois, les vallons, les hauteurs formaient un contraste aimable et paisible avec le jeu puissant et monstrueux des flots. En ce moment, mon âme se sentit au-dessus et en dehors de son assiette normale. En elle naissait un nid enchanté, tressé d'idées et de mélodies, qui ne me quittait plus, et qui retenait ma contemplation et mes sensations dans un cercle mystique de magnificences extérieures et intimes. C'est dans cet état que je revins, le soir, à

la maison. Je trouvai la société attablée à jouer. On ne pouvait comprendre quel plaisir j'avais pu éprouver à vagabonder ainsi par monts et par vaux. Et la tempête! et le risque, le soir, d'être dévoré par les loups[1]!... »

1. So ging ich denn Abends nach meinem letztem Bade (ich bade drei mal, tæglich), und sah die Sonne ins Meer sinken, bald sich hindurchdrængend durch die, von Sturme zerrissenen, blutroth gefærbten Wolken, bald wieder vom heiterem Himmel den schneeweissen Schaumhæuptern der Wellenkreise, wie zu lustigem Bade entgegensinkend. Dann, verweilte ich noch lange, um keinen von den wunderbaren Lichteffekten zu verlieren, welch der Sonne nach am Abendhimmel hinziehen, und vom endlosen Spiegel des Meeres, welches man den Himmel auf der Erdflæche nennen sollte, getraulich und verdoppelt wiedergestrahlt werden. So wandelte ich bis spæt am Adend, ja wenn dann hinter mir, der Mond, wie ein sanfter, guter Freund, der nicht stœren will, ganz leise heraufgestiegen war. Und nun, im Meer, sich Biesensœulen von Feuerglanz bildeten, die hie und da, wo die Wellen durch verborgene Klippen oder durch lebhaftere Windstrœmungen bewegter waren, von flammenden Querstreifen durchkraust wurden; und dann, seitwærts und in meinem Rücken die, in sanfter Helle erglænzenden Wælder, im Thale und die Hœhen hinauf, einen so lieblichen, friedlichen Gegensatz bildeten zu dem gewaltigen, ungeheuren Schaumspiele vor mir. Dann wurde wohl meine Seele erregter, als gnwœhnlich : aus Gedanken und Melodien flocht sich ein Zaubernetz, welches mich nicht mehr von sich liess, und mich festbante in Betrachten und Empfinden von Herrlichkeiten, vor und in mir. — Und so kam ich wohl erst spæt in der Nacht nach Hause. Da fand ich die Gesellschaft am Kartentische, und sie kannten nicht begreifen wie ich so umherlaufen mœge am Ufer und auf den Bergen bei Nacht und Sturm, auf die Gefahr hin, von den Wœlfen zu Abend, verspeiset zu werden!

LXIV



A correspondance de notre artiste avec ses parents mériterait cinq ou six paragraphes, si l'on se laissait aller. Elle découvre, sans aucun mélange, sans laisser la moindre prise au soupçon de pose ou de calcul (puisqu'elle n'avait nul souci de publicité), les faces permanentes, jamais ternies de la nature de notre cher musicien. Elle révèle les trois traits que cette physionomie a gardés fidèlement depuis sa jeunesse jusqu'à son dernier souffle, la hauteur morale, l'énergie, la chaleur.

Une de ses plus belles lettres, un vrai chef-d'œuvre, est celle du 6 février 1842, date à laquelle il prend l'âge. Il commente ainsi son trentième anniversaire :

« J'ai aujourd'hui trente ans révolus. A travers les vestibules de la vie, à travers les fantaisies, les folâtreries de l'enfance, puis les joies vives et expansives de l'adolescence, me voilà aujourd'hui en plein dans le Sanctuaire du Temple, dans le digne et sérieux domaine de la virilité. Aujourd'hui je me sens au point culminant de mon être. Comment, dès lors, ne regarderais-je point comme un devoir de rentrer en moi-même, de vérifier ce que la vie m'a donné, a fait de moi; puis de prendre

dans cette comparaison, entre le passé et le présent, une vue sur l'avenir? Et devant qui pourrais-je ouvrir aussi joyeusement mon for intérieur que devant vous, chers parents? Nul — Dieu et ma conscience mis à part — n'a le droit de me réclamer des comptes sur mon existence, nul, si ce n'est ceux qui me l'ont octroyée, c'est-à-dire vous, parents idolâtrés!

« Si, en jetant un coup d'œil en arrière, je ne suis pas content de moi, qui le sera à ma place? Ainsi me parle et ce sentiment de contentement intime à l'approche de mon anniversaire, et mon actuelle et solennelle sensation d'un passé dont je n'ai point à rougir. Je dois, il est vrai, en tout le bien que j'ai pu atteindre, en tout le mal que j'ai évité, reconnaître la main de la Providence, et ne me point targuer d'un mérite personnel; mais cette pensée, si cuisante à la fatuité, ne me cause que bonheur et joie, tellement je reste assuré que la Providence m'avait dans sa main, et que je n'étais point indigne de sa conduite.

« Oui-da! plus que mille autres, je suis heureux! Dès ma plus tendre enfance on m'a donné, avec les soins les plus vigilants, la plus importante base de n'importe quel développement : une bonne éducation. A la suite d'études qui n'avaient subi, par le fait des circonstances extérieures, aucun accroc, ma vocation m'a porté bonheur. Puis quand arriva la jeunesse, cette période si importante pour la formation du caractère, ma bonne destinée me déroba au compagnonnage de ces musiciens qui peuvent, certes, vous profiter comme hommes du métier, mais nullement comme hommes. La rare chance me fut départie de pouvoir librement me former au sein de la magnifique nature et au contact de gens nobles et véritable-

ment cultivés. Cette seconde éducation donnée par la vie fit suite à celle donnée par vous, mes chers parents. Le ciel m'a refusé le brillant diadème de la Gloire, tout autant que ces apothéoses tapageuses de la foule qui font le bonheur de tant de gens : mais il n'a mis en moi aucune convoitise de ce genre; mes visées se sont toujours tournées de par ailleurs; et quand, seul et tranquille dans ma chambre, je puis penser et travailler sans dérangement, je ressens, je respire à pleins poumons une félicité telle que je ne l'échangerais pas contre une couronne. Le talent que m'a départi le Ciel, j'ai conscience de l'avoir développé dans la mesure de mes forces.

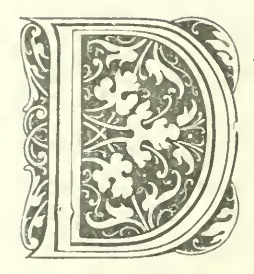
« Je n'ai point accumulé de richesses, car j'ai toujours eu assez; je ne me refusais rien, puisque tout ce que je m'offrais était raisonnable. Des amis, au tas, je n'en ai jamais amassé; mais j'ai rencontré de-çi de-là telle âme fidèle qui m'a aimé, parce qu'elle savait me reconnaître. Mes ennemis sont pour moi sujet d'orgueil; car j'ai su les gagner d'une belle et honnête manière.

« Je pourrais, moi aussi, découvrir quelques ombres en ma vie; mais je ne sais pourquoi tout m'apparaît en joie et en lumière : preuve certaine que cela va bien, pour moi, au passé, au présent, à l'avenir. Répétons donc le proverbe :

Liegt mir Gestern *klar und offen,*
Bin ich heute *frisch und frei;*
Darf ich auch ein Morgen *hoffen,*
Wass nicht minder guenstig sei! »

Quel admirable résumé de vie intime! quelle noble et pénétrante confession d'un homme de trente ans!

LXV



DAMCKE avait un tempérament de penseur autant que de musicien : ce double courant vivifie tout le temps sa correspondance.

En voici quelques échantillons. Le lecteur, pensons-nous, les goûtera autant que nous.

Sur la vie intérieure, spirituelle :

« Combien peu en trouve-t-on qui sachent se débarrasser assez complètement de ce terre-à-terre quotidien qui devient incessamment celui de la veille, pour pouvoir s'abandonner à des besoins intellectuels! — *Wie wenig giebt es, die sich vom altæglichem ewig gestrigen so weit losmachen, um geistige Bedürfnisse nur empfinden zu kœnnen!* »

Sur un adverbe banal :

« *Malheureusement,* — mot d'une signification fâcheuse, car il entraîne toujours une transition au mécontentement. »

Sur la manière de comprendre l'existence :

« Je vis très sérieusement. Le dicton : *Vivre pour vivre* n'a jamais été compris par moi... Je veux vivre, goûter chaque bonheur, chaque joie; mais savoir pourquoi je vis.

« Le chemin de la vie n'est pas aisé, surtout lorsque comme moi on a mis sa cible au-dessus du médiocre, la seule facile à atteindre. Il faut pour cela une énergie de fer, une abnégation peu commune de soi-même, que l'âme ne parvient à façonner qu'au prix de longs et durs combats, et après une soumission complète, sans regrets, aux lois de l'intelligence. »

Sur le bonheur :

« Le bonheur comme le monde sont ronds et roulent continuellement sous nos pieds. Nous tenons-nous fermes, nous avançons toujours, sûrs de nous. Venons-nous à adopter une attitude molle, la boule infidèle roule toujours; et bien difficile est de la gripper et de la ramener en arrière. »

Sur les difficultés de la vie :

« Les petites difficultés de la vie exercent sur nous une influence plus fâcheuse que ne pourraient faire les plus grands maux; en effet, les premières nous jettent dans le désarroi et le découragement, tandis que notre fermeté s'excite à surmonter les seconds. »

Que dire de la conversation de Damcke? Une mine inépuisable de conseils, de souvenirs, d'idées revêtues d'une formule heureuse et juste, un vrai magasin d'expérience et de philosophie sur l'art, sur le beau, sur la vie pratique.

LXVI



N sa qualité de penseur épris et pénétré de Gœthe *(Faust* était son *vade mecum),* Damcke avait sa philosophie de la nature. Selon Damcke, qui semblait avoir lu Azaïs et s'être pénétré de ses idées, tout s'explique par la loi de l'*Équilibre :* cet état serait le point de départ et la fin de la phénomanilité universelle.

« Dans l'équilibre, écrit-il en 1846, réside la solution du grand problème de l'infini. L'équilibre maintient le monde; l'équilibre, dans toutes ses parties, est la condition la plus indispensable de chaque beauté, en général, comme de la beauté spéciale de chaque œuvre d'art en particulier; dans l'équilibre seul consiste le bonheur. Ni le corps, ni l'esprit ne doivent dominer. Ils doivent marcher en se donnant la main; et comme notre organisation ne nous permet pas de jouir de l'un et de l'autre simultanément, ils doivent emboiter le pas. Le repos de l'un doit servir à l'activité de l'autre[1]. »

---

1. La reine Élisabeth de Roumanie a dit encore plus admirablement dans ses *Pensées :* « Le sommeil est un voleur généreux : il rend à la nature ce qu'il dérobe au temps. »

Il y a donc équilibre, c'est-à-dire contre-poids de forces; mais ces forces se suffisent-elles à elles-mêmes? ou bien plutôt ne sont-elles pas l'émanation d'une force unique, intelligente, bonne, éternelle; les corollaires d'une série de théorèmes enchaînés les uns aux autres, et se résolvant en un Grand Axiome immobile et conscient? Damcke le croyait; c'est dire que son admiration passionnée pour la nature n'en faisait point un fauteur du panthéisme, cette grande maladie de notre temps, selon l'expression du meilleur traducteur français de Spinoza, le défunt et regretté Émile Saisset.

On a beau faire, on croit encore, au XIXe siècle; on croira longtemps, toujours, nous l'espérons, mais on ne peut plus croire comme on croyait au XVIIe siècle. Le fonds de la doctrine est le même; la foi a la même base; mais on ne l'accepte plus d'emblée comme autrefois. On éprouve le besoin de raisonner son dogme et sa foi, même en partant de la notion du surnaturel qu'on accepte, mais dont on veut se rendre compte. C'est (qu'on nous passe la familiarité du rapprochement) la situation d'un entrepreneur qui a une confiance absolue, illimitée dans son caissier, mais qui ne peut se soustraire à l'obligation, au besoin de vérifier sa comptabilité. Bref, on est protestant, au sens sérieux du mot, malgré qu'on en dise. Damcke, comme tous ceux qui ont beaucoup lu, écouté, pensé, a traversé, lui aussi, ces moments de doute auxquels bien peu d'intelligences supérieures de notre âge ont échappé; à quarante ans, il atteignait la période la plus aiguë de la crise : le mariage lui rendit les convictions de sa jeunesse. Il avait été longtemps d'une piété vraie; il raconte dans ses lettres, avec une candeur aimable, et à plusieurs reprises, la joie qu'il

éprouve, chaque année, à célébrer seul sa fête de Noël et à parer son arbre ; en maint endroit il montre comme il savait être humble au sens chrétien.

Puis survint une secousse, suivie d'un obscurcissement de ses convictions religieuses. La société et l'exemple de la compagne adorée des vingt dernières années de sa vie rendirent à son âme l'équilibre qu'il voyait si bien dans la nature. Désormais l'Existence Absolue comme l'existence individuelle reprirent un sens à ses yeux. La devise : « Vivre pour vivre », reniée; la vie considérée « comme un moyen d'élever nos facultés et comme un acheminement vers cette autre existence encore plus belle, où la mort nous emporte » ; — le devoir défini : « le perfectionnement de chacune des facultés mises en nous, et le paiement, par chaque individu, de sa dette à l'humanité » ; — le christianisme, adoré comme un pont sublime jeté entre le créateur et la créature, toujours confondue par le mystère, mais plus apte désormais à comprendre un Dieu de souffrance puisque cette souffrance la rapproche davantage de lui : telle est l'esquisse des grandes et consolantes croyances dans lesquelles s'est endormi Damcke.

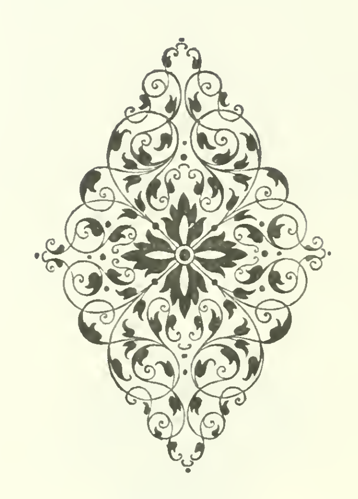
Damcke était au fond un kantien, mais un kantien perfectionné, complété par l'Évangile. Le fameux *Noumène* du métaphysicien de Kœnigsberg lui paraissait une notion bien abstraite, bien insuffisante en comparaison d'un Dieu fait homme. La Religion, considérée « comme la moins vraie des idées poétiques » (la définition est exactement de Berlioz), le révoltait. « Je crois en un Dieu qui nous a rachetés. Je crois en la liberté, ce fait aussi mystérieux, aussi nécessaire, aussi certain que Dieu même. Je crois en l'immortalité de l'âme, » nous disait-

il quelques années avant sa mort. Et sa tolérance égalait sa foi.

Ses derniers instants ont eu le calme d'un vrai chrétien. Il disait, doucement, qu'il quittait la vie avec regret, mais avec confiance. Il remerciait Dieu de l'avoir toujours rendu heureux.

« Je vois une étoile, » soupirait-il une heure avant d'expirer. Cette étoile, en envoyant à l'âme de Damcke le rayon mystérieux sur lequel elle devait s'envoler, n'a point disparu de notre ciel. Elle regarde toujours ceux qui ont connu, aimé Damcke; elle les suit toujours; elle laisse en leur âme une traînée lumineuse et permanente de sérénité, de piété, de poésie.





TABLE





TABLE





ERRATA

Dédicace, ligne		19.	Au lieu de :	right,	lire :	*night.*
Page	6 —	24	—	sentations,	—	*sensations.*
—	66 —	23	—	Wieniawosky,	—	*Wieniawsky.*
—	67 —	1	—	Rosenhaim,	—	*Rosenhain.*
—	71 —	21	—	Damshe,	—	*Damcke.*
—	78 —	5	—	de monde,	—	*du monde.*
—	79 —	*note*	—	Bannelior,	—	*Bannelier.*
—	139 —	28	—	sie hœren,	—	*sich hœren.*



Achevé d'imprimer

le deux mai mil huit cent quatre-vingt-quatorze

PAR

ALPHONSE LEMERRE

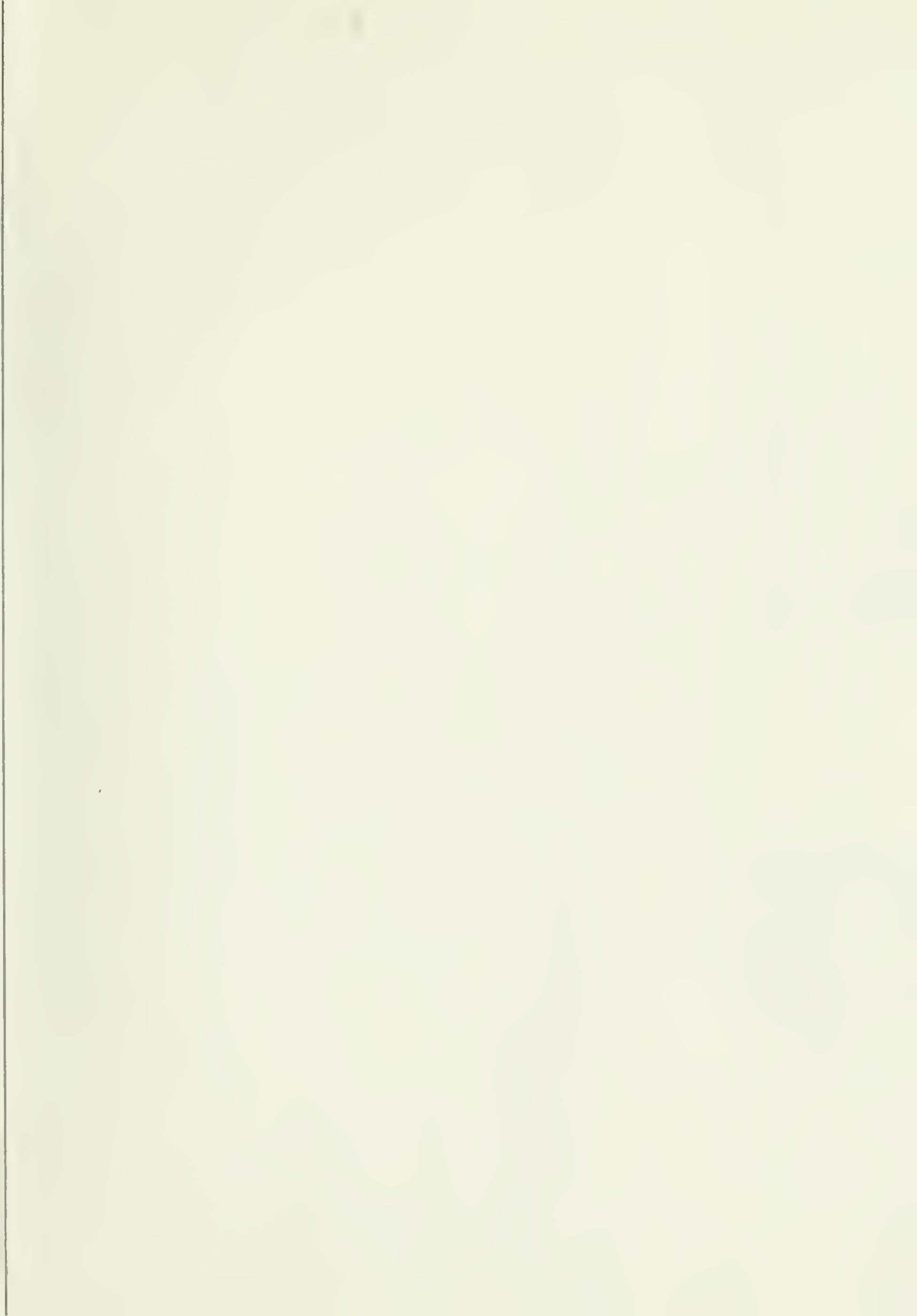
25, RUE DES GRANDS-AUGUSTINS, 25

A PARIS

3. — 2111.










UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 12 07 17 09 008 9